UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE

FLÁVIO RÉGIS SUDÁRIO CUNHA

CLAUS OGERMAN – UMA ANÁLISE DO CONCERTO PARA PIANO E ORQUESTRA (1993):

MÚSICA E HISTÓRIA CULTURAL.

SÃO PAULO

2013

FLÁVIO RÉGIS SUDÁRIO CUNHA

CLAUS OGERMAN – UMA ANÁLISE DO CONCERTO PARA PIANO E ORQUESTRA (1993):

MÚSICA E HISTÓRIA CULTURAL.

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação da Universidade Presbiteriana Mackenzie como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Educação, Arte e História da Cultura.

ORIENTADOR: Prof. Dr. Arnaldo Daraya Contier

SÃO PAULO

2013

FLÁVIO RÉGIS SUDÁRIO CUNHA

CLAUS OGERMAN - UMA ANÁLISE DO CONCERTO PARA PIANO E ORQUESTRA (1993): MÚSICA E HISTÓRIA CULTURAL.

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação da Universidade Presbiteriana Mackenzie como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Educação, Arte e História da Cultura.

Aprovado por:

BANCA EXAMINADORA

____

Profa. Dra. Maria de los Dolores Jimenez Peña – Presidente da Banca
Universidade Presbiteriana Mackenzie

____

Profa. Dra. Petra Sanchez Sanchez – Examinador interno
Universidade Presbiteriana Mackenzie

____

Prof. Dr. Celso Antônio Mojola – Examinador externo
Faculdade Cantareira

À minha esposa, pelo apoio e incentivo constantes; aos meus pais e irmãos, pela confiança na realização deste trabalho.

AGRADECIMENTOS

A Deus, fonte de toda sabedoria, concedendo-me ânimo e coragem, permanecendo ao meu lado em todo o percurso desta jornada.

Ao Prof. Dr. Arnaldo Daraya Contier, minha gratidão, por ter sido orientador persistente e incentivador, que, com diretrizes seguras, muita paciência, constante acompanhamento e incentivo, aceitou-me com todas as minhas limitações e, com sua competência, fez-me concluir esta jornada.

Ao Maestro Dr. Parcival Módolo, pelos muitos ensinamentos transmitidos durante minha carreira musical, incentivando-me a trilhar a carreira acadêmica e também, pelas sugestões apresentadas no momento do exame de qualificação e defesa desta dissertação.

Ao meu pai, o Prof. Ms. Jonas Gonçalves Cunha, que por meio do esforço e trabalho de sua vida, proporcionou-me a oportunidade de estudar na Universidade Presbiteriana Mackenzie.

Aos estimados professores Dr. Celso Antônio Mojola e Dra. Petra Sanchez Sanchez pelos comentários e sugestões apontadas no exame de qualificação e na defesa da dissertação.

Ao músico e colega Ms. Mário Francisco Valladão, à Dra. Marina de Moura e a Me. Júnia Chagas, que contribuíram com valiosas informações quando do meu ingresso no Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura e também no decorrer desta jornada.

À Prof.ª Dra. Regina Helena Pires de Brito e ao Prof. Ms. Daniel de Thomaz por me auxiliarem na revisão do texto deste trabalho de maneira atenciosa e desprendida.

À Márcia Fernandes Squilante Parada, pela paciência, companheirismo e preocupação constantes na elaboração das laudas do presente trabalho.

À minha mãe, Lizeni Sudário Cunha, pela preocupação e incentivo constantes.

Àqueles que contribuíram de maneira discreta e presente.

Aos amigos de sempre, pela confiança.

Arte não é apenas entretenimento – é o cordão umbilical que nos liga ao Divino e garante a nossa existência humana *(Nikolaus Harnoncourt).*

RESUMO

A presente dissertação discute algumas tendências do pensamento musicológico recente, o qual tem apresentado aspectos que apontam para perspectivas comuns, dentre elas a contextualização histórico-cultural e a interdisciplinaridade. A obra do compositor alemão Claus Ogerman é o objeto de estudo deste trabalho de pesquisa devido à sua notoriedade e representatividade durante a expansão da indústria cultural, realizando atividades musicais, nos diversos campos não só da música popular dos séculos XX e XXI mas também do minimalismo, serialismo e modernismo (classificações que pertencem ao escopo da música erudita). Este estudo voltado para a obra do compositor permite-nos analisar três fases importantes de sua vida e parte de sua obra por meio dos dois campos musicais (música popular e erudita), na música do século XX e XXI, comparando e analisando sua produção artística.

Palavras-chave: Claus Ogerman; interdisciplinaridade; composição.

ABSTRACT

This dissertation discusses some tendencies of recent musicological thought, which has presented aspects that point to common perspectives, among them the historical and cultural context and interdisciplinarity. The work of German composer Claus Ogerman is the object of study of this research due to its reputation and standing during the expansion of the cultural industry, performing musical activities in diverse fields not only popular music of the XX and XXI centuries but also of minimalism , serialism and modernism (classifications which belong to the scope of classical music). This study focused on the composer's work allows us to analyze three important phases of his life and of his work through the two musical fields (popular and classical music), music XX and XXI century, comparing and analyzing their artistic production.

Keywords: Claus Ogerman; interdisciplinarity; composition.

LISTA DE TABELAS

LISTA DE FOTOGRAFIAS

LISTA DE FIGURAS

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO

De acordo com a proposta interdisciplinar do Programa de Pós-graduação em '*Educação, Arte e História da Cultura',* inserida na linha de pesquisa '*Culturas e Artes na Contemporaneidade'*, tendo como cenário referencial as sociedades contemporâneas, a presente pesquisa se comprometeu a investigar a música em suas expressões erudita e popular, em diálogo com diversas expressões artísticas, tais como a pintura, a fotografia e a poesia.

A obra do compositor alemão Claus Ogerman (1930 –) é o centro de estudo deste trabalho, devido não apenas à sua representatividade na música popular brasileira, cumprindo importante e duradoura parceria musical com um dos nomes mais representativos da música brasileira do séc. XX, a saber, o compositor Antonio Carlos Brasileiro de Almeida Jobim (1927 – 1994), mas também devido à notoriedade obtida por Ogerman durante a expansão da indústria cultural, executando atividades musicais nos diversos campos da música dos séculos XX e XXI, tais como o jazz, a bossa nova e o '*pop'* (estilos musicais dentro do que se convencionou chamar de música popular[1]) e, ainda, destacando-se no minimalismo[2], serialismo[3] e atonalismo (classificações que pertencem ao campo da música erudita[4]).

---

[1] *Música Popular:* *expressão que abrange todos os tipos de música tradicional ou 'folclórica' que, originalmente criada por pessoas iletradas, não era escrita.* ***As formas de música popular destinadas ao entretenimento de um grande número de pessoas surgiram particularmente com o crescimento das comunidades urbanas, resultado do processo de industrialização.*** *A expressão 'música popular' foi pela primeira vez aplicada à música produzida em torno de 1880 nos EUA na chamada era da 'Tin Pan Alley' ('Alameda das Panelas'), sendo logo depois empregada na Europa, e no Brasil, nos primeiros anos do séc. XX [...] No Brasil, a música popular beneficiou-se de um cruzamento entre matrizes diversas: lirismo português (produzindo a 'modinha') um forte elemento rítmico de origem africana (de que uma das manifestações é o samba urbano é o Rio de Janeiro, com sua síncope característica o manancial folclórico que vinha sobretudo do Nordeste e, finalmente, sofisticações harmônicas que resultaram no movimento da bossa-nova.* ***Da fusão dessas correntes, a música popular brasileira (MPB) partiu para a conquista de uma audiência mundial, apoiada na obra de compositores como Antonio Carlos Jobim, Chico Buarque de Hollanda, Caetano Veloso, Gilberto Gil e Milton Nascimento***. Cf. Dicionário Grove de Música. Edição Concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.,1994, p. 636, grifo nosso.

[2] *Minimalismo:* ***Palavra aplicada desde o início dos anos 70 a várias práticas de composição utilizadas desde o início dos anos 60 (quando eram geralmente conhecidas como "música sistemática"), cujas características – harmonia estática, ritmos e repetição padronizados – buscam reduzir radicalmente a gama de elementos compositivos.*** *Entre os principais compositores de música minimalista incluem-se La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Phillip Glass, Cornelius Cardew e Michael Nyman. As origens do minimalismo podem remontar até a música de Satie e as primeiras obras de Cage, e também à música de Bali, da África negra e da Índia. [...]* ***Outros compositores desenvolveram abordagens minimalistas individuais, incluindo redução dos meios de composição a um punhado de notas. A repetição incessante de um material, com pulsação imutável, ou o***

Claus Ogerman, arranjador, compositor e regente alemão recebeu sua formação musical dentro da tradição europeia e aplicou estes conhecimentos nos meios musicais pelos quais transitou. Fixou-se em Nuremberg, realizou seus estudos preliminares de música e piano, participou de diversos grupos de jazz alemães e compôs música para o cinema alemão. Em 1959, emigrou para os Estados Unidos da América, para a cidade de Nova Iorque, um dos principais centros culturais da época, onde conheceu importantes músicos que o ajudaram a ingressar no mercado de música comercial americana, alcançando projeção nos Estados Unidos e no mundo como arranjador dos principais artistas da época.

Além de uma longa parceria musical com o músico brasileiro Antonio Carlos Jobim (entre os anos de 1963 e 1980) Ogerman trabalhou com os principais nomes da música popular americana, tais como Don Costa (1925 – 1983),

---

prolongamento de notas isoladas, o phasing dos ritmos, o uso de harmonias simples, tonais ou modais, e a exploração de timbres isolados são algumas das técnicas minimalistas. *Os compositores aplicaram essas técnicas à óprera (por exemplo, Einstein on the Beach, 1976, e Akhnaten, 1984, de Glass; Nixon in China, 1987, de John Adams).* ***O minimalismo, com sua rejeição da crescente complexidade que marcou a maior parte da música ocidental desde os anos 1600, representa um afastamento do que se entende habitualmente por desenvolvimento da vanguarda, e suas qualidades hipnóticas, à guisa de transe, o aproximaram de outros tipos de desenvolvimento em círculos intelectuais dos anos 80 (p. ex., o interesse pela meditação e por processos de pensamento não ocidentais); também levou a uma maior aproximação da parte da música séria com a música popular e o rock.*** Cf. Dicionário Grove de Música. Edição Concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.,1994, p. 608, grifo nosso.

[3] Serialismo: *Método de composição em que um ou mais elementos musicais são organizados em uma série fixa. Mais comummente, os elementos assim organizados são os 12 graus de altura da escala temperamento igual. Esta foi uma técnica introduzida por Schoenberg no início dos anos 20, e utilizada por ele na maioria de suas composições subsequentes. O serialismo foi prontamente assumido por seus alunos, incluindo Berg e Webern, e pelos alunos destes, mas não, a princípio, por muitas pessoas fora desse círculo, sendo as exceções mais importantes Dalla-Piccola e Krenek. O método difundiu-se mais ampla e rapidamente após a II Guerra Mundial, quando Babbit, Boulez, Nono e Stockhausen produziram suas primeiras obras a alcançar reconhecimento público. Alguns desses compositores, influenciados por uma peça de piano de Messiaen, Mode de valeurs Et d'intensités (1949), desenvolveram um método para controlar diferentes parâmetros musicais, através de permutações de séries isoladas de 12 números, e em conformidade com isso, estenderam o serialismo a outros elementos além da altura sonora, em especial a duração, a dinâmica e o ataque. Ao mesmo tempo, compositores já consagrados, especialmente Stravinsky, começaram a utilizar técnicas seriais.* ***O serialismo não pode ser descrito como algo que constitua em si mesmo um sistema de composição, menos ainda como um estilo; nem é necessariamente incompatível com a tonalidade,*** *como demonstram certas obras de Berg e de Stravinsky, apesar de geralmente ter sido utilizado como um meio de construir, na música atonal, estruturas baseadas em diferentes alturas.* ***O termo "serialismo" hoje em dia é reservado, em alguns textos teóricos, apenas para a música que vai além do serialismo de altura criado por Schoenberg, aplicando métodos seriais a outros parâmetros.*** Cf. Dicionário Grove de Música. Edição Concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 1994, p. 855, grifo nosso.

[4] Para o termo música erudita não pudemos encontrar nenhuma definição mais aprofundada, no entanto, o termo que melhor nos atende é '*música clássica*': *Expressão que, tal como o termo correlato, "classicismo", é aplicada a toda uma variedade de músicas de diferentes culturas,* ***e que é usada para indicar qualquer música que não pertença às tradições folclóricas ou populares;*** *"clássico" aplica-se também a qualquer coletânea de música encarada como um modelo de excelência ou disciplina formal [...].* Cf. Dicionário Grove de Música. Edição Concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.1994, p. 632, grifo nosso.

Creed Taylor (1929 –), Francis Albert ‘Frank’ Sinatra, Quincy Delight Jones Jr. (1933 –) e William John ‘Bill’ Evans (1929 – 1980).

A partir de 1979, Ogerman, aos poucos, vai se retirando do mercado de gravação e inicia sua fase de maturidade composicional, criando suas próprias composições, permeadas de influências e reminiscências da música popular e da música erudita de tradição europeia.

O estudo voltado para a sua produção nos permitiu analisar a trajetória do compositor e de parte de sua obra por meio dos dois campos musicais (o popular e o erudito), na música do século XX e XXI, catalogando, comparando e analisando alguns elementos de seu trabalho artístico.

Procuramos desenvolver na presente pesquisa uma análise musical comparativa entre as linguagens musicais em que o compositor transitou: música popular e erudita. Concentramo-nos em levantar os aspectos e elementos da escrita musical do compositor com o propósito de identificar manifestações das relações entre as linguagens dos dois campos. Em sua obra.

Recentemente, é possível identificar transformações no pensamento musicológico, o que tem apresentado tendências que, de modo geral, apontam para perspectivas comuns, dentre elas a contextualização histórico-cultural e a interdisciplinaridade. De acordo com o que propõe DUARTE (2010) na apresentação de sua dissertação de mestrado

> *O pensamento musicológico recente tem apresentado diversas tendências que, de modo geral, convergem para aspectos comuns, dentre os quais a interdisciplinaridade e a contextualização histórico-cultural. Esses aspectos podem ser percebidos na interface da musicologia com as áreas diversas do conhecimento, como a filosofia, a história social/cultural, a antropologia, a sociologia, e a crítica literária. Dentro desse panorama, é notável o crescente interesse dos pesquisadores*

> *acerca das diversas vertentes e conceituações da música popular, procurando compreender suas características em seus respectivos contextos culturais, ampliando, assim, o interessa para tradições além da erudita ocidental* (DUARTE, 2010, p. 2). [5]

Com esse procedimento, o intuito foi demonstrar nossa hipótese de que Ogerman, valendo-se de sua formação europeia na música tradicional erudita, somada à sua vasta experiência como arranjador para os principais nomes da indústria cultural de seu tempo, conseguiu hibridar (termo cunhado por CANCLINI (2011) para designar fusões, sincretismos ou mestiçagens) elementos das duas linguagens musicais, criando e desenvolvendo material original para a música do final do século XX.

Levando em consideração que Ogerman produziu uma enorme quantidade de peças, sobretudo no campo da música popular, conquistando, assim, notoriedade nesta área e, posteriormente, fazendo uso de sua experiência e conhecimento ao hibridar elementos das linguagens da música popular e da música erudita, a presente pesquisa pretende promover discussões acerca da utilização de material composicional como referencial criativo e processos composicionais provenientes da música popular aplicados à composição de música erudita contemporânea no séc. XXI.

Assim, esta dissertação objetiva aprofundar-se na discussão acerca do tema, buscando bases interpretativas que aproximem as diversas abordagens da musicologia contemporânea por meio de uma visão elucidativa e clara.

Como objetivos secundários, realizamos uma pesquisa biográfica do compositor e um estudo histórico-cultural e interdisciplinar.

---

[5] DUARTE, Luis de Carvalho. **Os Arranjos de Claus Ogerman na Obra de Tom Jobim:** Revelação e Transfiguração da Identidade da Obra Musical. Dissertação de Mestrado. Universidade de Brasília – DF, 2010.

CAPÍTULO I – A OBRA DO COMPOSITOR CLAUS OGERMAN: MÚSICA ERUDITA E POPULAR

1.1 CLAUS OGERMAN – COMPOSITOR, ARRANJADOR E REGENTE

Pesquisar a biografia do compositor foi uma tarefa que se mostrou árida e imprecisa devido à escassez de fontes dedicadas e trabalhos acadêmicos. No entanto, pudemos encontrar um verbete sobre o compositor no '*The New Grove Dictionary of Jazz'*[6], breves descrições e textos curtos em sites relacionados a assuntos sobre jazz, encartes de discos CDs e DVDs, e alguns poucos livros também sobre jazz e música popular. Encontramos elementos biográficos também em importantes endereços eletrônicos, tais como o sítio da '*Oxford University Press'* (Universidade de Oxford) e da '*Deutsche Nationalbibliothek'* (Biblioteca Nacional Alemã). Por meio de gravações, biografias de outros artistas e compositores, também pudemos levantar dados importantes. Em meio à escassez de trabalhos acadêmicos sobre o compositor, destaca-se o trabalho de DUARTE (2010) uma análise da obra musical de Antonio Carlos Jobim produzida em parceria com Claus Ogerman, buscando evidenciar os meandros da contribuição de Ogerman na obra de Jobim, e como esta se estruturou ao longo dos anos que trabalharam em conjunto.

Muito nos ajudou o trabalho do crítico de música, biógrafo, letrista e jornalista canadense Gene Lees,[7] que dedica um capítulo de seu livro '*Friends along the way*' ao compositor, arranjador, pianista, escritor e maestro Claus Ogerman. O nome germânico de Ogerman (Klaus Ogermann) pode ser encontrado em diversos textos, jornais, periódicos e fichas técnicas de suas produções no

---

[6] STRUNK, Steven. *Grove Music Online.* Item Ogerman, Claus. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/J336100>. Acesso em: 23 Nov 2012.

[7] LEES, Gene. *Friends along the way: a Journey through Jazz/ Gene Lees.* Yale University press. New Haven & London, 2003, p. 176-195, tradução nossa.

período anterior ao período de sua ida aos Estados Unidos da América, onde passa a ser chamado de Claus Ogerman. De acordo com todas as fontes anteriores e LEES (2003, p. 180), o compositor nasceu em Ratibor, na Prússia. Atualmente, Ratibor é conhecida como '*Raciborz*', pois foi anexada à Polônia devido aos deslocamentos das fronteiras e territórios após a Segunda Guerra Mundial (1939 – 1945). Ogerman nasceu no dia 29 de abril de 1930 e tinha apenas nove anos quando a Alemanha invadiu a Polônia. Realizou seus estudos musicais em Nuremberg, iniciando seus primeiros estudos de piano com o pianista e professor Richard Ottinger. Sobre este assunto LEES (2003) registra as palavras de Ogerman:

> ***Comecei a estudar música em minha cidade. Meu primeiro professor de piano fora Richard Ottinger.*** *Eu ia à escola. As crianças tinham de estudar duas línguas mortas, latim e grego. A terceira língua poderia ser de sua escolha, francês espanhol ou inglês.* ***Richard Ottinger era um excelente professor de música*** (LEES, 2003, p. 181, grifo nosso). [8]

Durante a infância o início da adolescência de Ogerman, o jazz permanecia proibido sobre o domínio nazista, assim como também era proibido em outros países, incluindo a Rússia, durante a dominação comunista do Leste Europeu. Um filme bastante impressionante chamado '*Swing Kids*'[9], lançado em 1993, foi rejeitado pela crítica americana alegando que o filme simplesmente não entendeu o caráter e o escopo da perseguição nazista àqueles que tocavam jazz na Alemanha e aos jovens fãs que amavam o estilo.

Nas diversas conversas entre Gene Lees e Claus Ogerman registradas em LEES (2003), Ogerman relata algumas passagens dos difíceis anos de sua juventude:

> *Quando a guerra acabou Raciborz era um território onde todos os alemães foram forçados a deixar a sua terra natal e foram forçosamente expelidos.* ***Tínhamos de sair no prazo de uma hora.*** *O lugar se tornaria Polônia. Dezessete milhões de pessoas deveriam*

[8] Tradução nossa.

[9] O filme tem como sinopse a história de um grupo coeso de jovens na Alemanha nazista que escutam *swing*, o estilo norte-americano proibido pelos nazistas. Logo, a dança e diversão os levam a escolhas mais difíceis assim que os nazistas começam a exercer o controle sobre a Alemanha. Cada membro do grupo é forçado a enfrentar escolhas difíceis sobre o certo e o errado, e sobre sobrevivência. Disponível em: <http://www.imdb.com/title/tt0108265/plotsummary>. Acesso em: 22 Out 2012.

> *sair.* ***Durante a transferência, caso queira dar nome àquilo de transferência, dois milhões de pessoas morreram.*** *Era inverno e eu estava muito mal. Isso foi como posso dizer, ideia de Stalin, porque Stalin juntamente com Hitler fez um acordo em dividir a Polônia. A Rússia ficaria com cinquenta por cento da Polônia ao Leste e a parte oeste ficaria sobre o governo dos alemães. Após a guerra, Stalin não devolveu para a Polônia a parte dele. Todos os alemães foram colocados para fora e a Polônia levaria mais de um terço da Alemanha, o que era a parte leste da Alemanha, basicamente a Prússia e a Silésia. Agora, este é um fato consumado e agora é parte da Polônia. Naqueles dias alguns alemães quiseram ficar. Um dentre eles era meu professor de piano, Richard Ottinger. Ainda penso bastante nele. Quão maravilhoso ele era. Ele também era um bom regente. Ele regia oratórios em nossa cidade, a Paixão segundo São Mateus de J. S. Bach, os oratórios de Handel. Ele era um tipo gentil, completamente antipolítico,* ***mas não queria deixar sua casa, sua cidade, e então, foi fuzilado pela milícia polonesa.*** *Dediquei a ele o meu concerto para piano.* (LEES, 2003, p. 182, grifo nosso). [10]

Neste depoimento registrado em LEES (2003), Ogerman relata dados relevantes de sua biografia, informações importantes sobre seus primeiros professores, de seus estudos preliminares em música e dos anos difíceis em meio à guerra. Antes que a sorte do compositor mudasse, Ogerman passou pelo dissabor da perda de sua mãe na ocasião da saída de sua família da Polônia. Segundo o relato do compositor, também registrado por LEES

> *Nós fugimos durante toda a noite. Minha mãe morreu durante a expulsão. Ela não conseguiria realizar essa tarefa e ainda tendo que carregar as bagagens.* ***Ela estava exausta. Ela morreu, e nós a deixamos para trás à beira da estrada. Nós precisávamos ir em frente.*** *Andei junto com minha irmã mais velha e com um dos meus irmãos mais velhos. Andamos aproximadamente seiscentas milhas, carregando bagagens e então nós pegamos um trem perto de Praga o qual nos trouxe perto da Bavária, que para nossa sorte estava ocupada pelo exército americano.* ***De repente, a possibilidade de recomeçar apareceu debaixo de circunstâncias inacreditáveis. Meu pai nos encontrou por acaso, através da Linha Vermelha. Ele esteve em um campo de prisioneiros em algum lugar.*** (LEES, 2003, p. 182, grifo nosso). [11]

Ogerman começou a estudar piano de maneira mais séria apenas com quinze anos de idade. Segundo entrevistas dadas pelo compositor a Gene Lees, ao completar quinze anos (em 29 de abril 1945, a Segunda Guerra Mundial

---

[10] Tradução nossa.
[11] Tradução nossa.

terminou em seis de maio do mesmo ano) encontrou o exército americano pela primeira vez. O exército americano possuía os chamados '*V-discs*'[12] e também contavam com uma rádio do exército. Foi então que, espontaneamente, o frescor de uma nova vida começou a fazer sentido, embora tivesse o compositor perdido tudo no período da guerra. Ogerman deixa claro que era um péssimo estudante de piano e bastante preguiçoso, que preferia ouvir gravações a estudar o instrumento. Quando chegou à Bavária, próximo a *Nuremberg*, Ogerman finalmente percebeu a necessidade de estudar seriamente. Quanto a isso Ogerman relata

> ***Agora realmente preciso estudar para o meu próprio bem, e comecei a estudar com um excelente professor chamado Karl Demmer.*** *Ele era o maestro da Orquestra Sinfônica de Nuremberg naquela época. Ele era muito bom em contraponto e regência.* ***Também estudei com Ernst Groeschel.*** *Ele era o que se pode chamar de um pianista de primeira classe, mas às vezes, me dou conta que as pessoas estão felizes onde elas estão. Você sabe, em lugares pequenos. Ele não aspirava ir à Paris ou se tornar mundialmente reconhecido. Ele estava bastante feliz onde estava. Ele era o número um lá, e talvez, ele pudesse pensar que seria o quinquagésimo em qualquer outro lugar. Ernst Groeschel fez algumas gravações ocasionais. Agora ele está velho. Suas gravações são belíssimas. Estudei com ele o verdadeiro McCoy, os concertos de Beethoven, o cravo bem temperado e as Variações Goldberg de J. S. Bach. Isso se tornou bastante difícil.* ***Anteriormente eu era um fã da música, agora, me tornei um operário dela.*** (LEES, 2003, p. 183, grifo nosso). [13]

Em março de 1959, Ogerman decidiu fazer uma viagem de férias para Nova Iorque. Nas três semanas em que esteve de férias, Ogerman assistiu a

[12] *V-disc*: ('V' de Vitória) foi uma iniciativa moralizadora envolvendo a produção de várias séries de gravações durante a época da Segunda Guerra Mundial, por acordo especial entre o governo dos Estados Unidos e várias gravadoras privadas dos EUA. Os registros foram produzidos para a utilização do pessoal militar dos Estados Unidos no exterior. Muitos cantores populares, *'big bands'* e orquestras da época realizaram gravações especiais em *'V-Disc'*. Os vinis de 12 polegadas, com 78 rotações rpm foram criados para o Exército, entre outubro de 1943 e maio de 1949. Os discos da Marinha foram liberados entre julho de 1944 e setembro de 1945. [...]. O projeto 'V-Disc' na verdade, começou em junho de 1941, seis meses antes do envolvimento dos Estados Unidos na Segunda Guerra Mundial, quando o Capitão Howard Bronson foi designado para o departamento de Recreação do Exército americano e da Secção do Bem-Estar como uma espécie de conselheiro musical. Bronson sugeriu que se as tropas pudessem apreciar uma série de registros que caracterizassem a música de banda militar, e registros inspiradores, resultando na motivação dos soldados e a melhora da moral. Em 1942, o serviço americano chamado *'Armed Forces Radio Service'* (AFRS) [Serviço de Rádio das Forças Armadas] enviou discos de 16 polegadas, 33 rpm de rotação para as tropas com oito estilos musicais: sessões de gravação especialmente produzidas, concertos, recitais, programas de rádio, trilhas sonoras de filmes e registros comerciais. Disponível em: <http://en.wikipedia.org/wiki/V-Disc>. Acesso em: 12 Dez 2012.

[13] Tradução nossa.

diversos musicais e conheceu a rotina musical da cidade. Segundo o compositor, ele ainda regressaria para a Alemanha e voltaria aos Estados Unidos, desta vez para trabalhar definitivamente em Nova Iorque. Neste período da carreira musical o compositor já possuía recursos financeiros suficientes para viver na cidade de Nova Iorque durante um ano inteiro, sem precisar ganhar um dólar sequer. Ogerman conseguira uma quantia razoável de dinheiro por meio de *royalties* de suas composições.

Em Nova Iorque, Ogerman não tinha nenhuma oferta de emprego e a única pessoa que conhecia na cidade era um dentista chamado Herb Prager, o qual lhe apresentou Don Costa (1925 – 1983), um de seus clientes. Don Costa era um arranjador já bem estabelecido no mercado e altamente respeitado, o qual tinha escrito arranjos para Steve Lawrence, Eydie Gormé e muitos outros. Por volta da década de 1950 trabalhava para a '*A&R'* e também para a '*ABC Paramount'*. Don Costa estava em posição de oferecer trabalho a Ogerman e de apresentá-lo para todos os nomes importantes do mercado de música comercial norte-americana. Depois deste encontro com Don Costa, tudo aconteceu bastante rápido para Ogerman e as portas do mercado da música comercial foram escancaradas para o compositor. Depois disso, nas palavras de Ogerman registradas em LEES (2003, p.185), tudo aconteceu bastante depressa, pois foi por intermédio de Don Costa que o compositor conheceria Quincy Jones, e Ray Ellis, os quais o ajudaram a fazer grandes negócios. Don Costa o colocou no ambiente dos produtores em duas semanas, o que normalmente, e com bastante sorte, alguém teria de esperar seis meses por uma única chance. Costa fez uma ligação e disse: *"Há um sujeito e ele está indo para deixar seu cartão"*. Assim, inesperadamente, LEES (2003) conta que Ogerman ganhou trabalho por meio de grandes produtores tais como Quincy Jones, Josh White e Dinah Washington, os quais deram, ao então arranjador prussiano, esperança para permanecer na profissão e ficar nos Estados Unidos (2003, p. 185).

Nos anos sessenta Ogerman começa a ganhar projeção como arranjador, pois iniciou os trabalhos com o produtor de discos Quincy Jones e com o cantor americano Frank Sinatra (1915 – 1998). Ogerman recebeu grande influência do

jazz como arranjador de vários discos, em parceria com o compositor brasileiro Antonio Carlos Jobim. Ogerman foi apresentado a Jobim por meio do produtor de discos Creed Taylor e, o que parecia ser improvável, Ogerman trabalhou ao lado de Jobim por 17 anos, produzindo sete álbuns e, tornando-se, segundo o jornalista Luiz Roberto Oliveira[14] (2002), "*sem dúvida, o arranjador predileto de Tom*". OLIVEIRA (2002) sustenta que "*poucos arranjadores entenderam tão bem um compositor*". A biografia de Jobim, escrita por sua irmã Helena Jobim[15] (JOBIM, 2000, p.121), narra que, a partir de 1963, Jobim começou "*o seu entendimento, por toda uma vida, com o grande arranjador, Claus Ogerman*" acrescentando ainda que "*Tom sempre preferia que ele fizesse os arranjos de suas músicas*". A partir de 1979, Ogerman dedica-se a criar quase que exclusivamente suas próprias composições. Sobre essa questão, LEES (2003) em seu livro "*Friends along the way*" descreve

> *[...] quando Claus Ogerman escreveu os arranjos para o álbum da Diana Krall, gravado com a Orquestra Sinfônica de Londres em 2001, ninguém ficou mais surpreso com o fato do que eu. Ele não tinha escrito arranjos e orquestrações para a música de ninguém a não ser a dele própria em vinte anos, e ainda me disse que não faria tal escrita para ninguém, muito embora ele fosse convidado a escrever arranjos para uma enorme quantidade de cantores, instrumentistas de jazz e produtores de gravação.* ***Nos vinte anos entre sua chegada em Nova Iorque em 1959 e quando ele simplesmente parou de escrever arranjos para álbuns de jazz e pop para outros artistas em 1979 ele se devotou a escrever as suas próprias composições*** (LEES, 2003, p. 175, grifo nosso). [16]

1.2 O PERÍODO NA ALEMANHA (PRÉ – 1960)

O período em que o compositor viveu e trabalhou como compositor de trilhas sonoras para o cinema alemão chamaremos de período pré 1960. Durante esse período, Ogerman trabalhou como arranjador e pianista de Kurt

---

[14] OLIVEIRA, Luis Roberto. Tom Jobim e seus maestros. In. Folha de São Paulo, Caderno ilustrada, 9 de dezembro de 2002.
[15] JOBIM, Helena. Antonio Carlos Jobim: Um Homem iluminado. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1996.
[16] Tradução nossa

Edelhagen (1920 – 1982), pianista e clarinetista nascido em Herne, na Alemanha.

Após estudar clarineta e piano em Essen, Edelhagen estruturou uma '*Big-Band*' multicultural pela qual, ao longo dos anos, passaram muitos músicos de jazz bastante conhecidos na Europa. Ogerman trabalhou também com Max Greger (de 1952 a 1957), clarinetista e saxofonista bastante conhecido em seu tempo, que criou, em 1948, seu próprio conjunto e foi o primeiro sob o nome de *"Max Greger sextet".* Em 1955, Ogerman começou a trabalhar com gravações nos estúdios alemães, compondo música para cinema.

Um fato interessante sobre o trabalho musical de Ogerman no período em que atuou na Alemanha é que também participou algumas vezes como vocalista em diversas gravações de EPs em 45 rpms debaixo do pseudônimo de 'Tom Collins', fazendo duetos com Hannelore Cremer e um solo vocal com o *Delle Haensch Jump Combo*.

A partir da década de 1950, por meio do rádio, das gravações e dos artistas que foram surgindo, a cultura americana se tornou bastante dominante na Europa Ocidental. Nomes como Kenton, Woody Herman, Goodman, Count Basie foram surgindo nesse período. Segundo o próprio relato do compositor, Ogerman sempre fora fascinado pelo jazz e pela cultura americana. Logo, ele estaria tocando piano e escrevendo música para a banda de Kurt Edelhagen e, anteriormente a isso, tocou também para Chat Baker

> *'Chat Baker tinha um pianista chamado Dick Twardzik em Paris. Ele também tinha um agente chamado Ted Napoli. Dick Twardzik morreu em Paris. Um sujeito chamado Joaquim Ernst Berendt costumava ser o chefe da estação de rádio em Baden-Baden, SWF, e ele tinha agendado e vendido concertos e não possuía nenhum pianista. Eu conhecia cada canção e podia tocar qualquer canção em qualquer tonalidade e eu proporcionava à Berendt um tipo de segurança. Eu toquei esses shows de TV em Baden-Baden junto com Chat Baker quando ele esteve por lá. E isso foi tudo. Eu fiquei confuso. Foi muito bom. Funcionou. Ele foi muito gentil comigo* (LEES, 2003, p. 183). [17]

[17] Tradução nossa.

1.3 MÚSICA PARA CINEMA

Sabe-se que Claus Ogerman compôs grande quantidade de música (trilhas sonoras e arranjos de canções) para o cinema alemão, mas poucas informações foram levantadas sobre partituras, manuscritos e dados mais relevantes do período que produziu música para cinema devido à indisponibilidade de informações e documentos. Analisando a produção videográfica, percebemos que a época em que começa a trabalhar para o cinema alemão abrange o período de 1956 a 1964.

Ogerman trabalhou com importantes diretores de cinema e de televisão da Alemanha Ocidental e dos Estados Unidos, tais como Harald Philipp (1921 – 1999), Paul May, Wolfgang Becker (1954 –), Harald Reinl (1908 – 1986), Franz Antel (1913 – 2007), Fritz Umgelter (1922 – 1981), Francis Ford Coppola (1939 –) e Jack Hill (1933 –).

Uma lista[18] com os principais filmes está catalogada em ordem cronológica ao final deste trabalho. Nesses filmes, Ogerman trabalhou compondo a música original, criando arranjos de canções ou contribuindo com os nomes dos filmes.

1.4 O ARRANJADOR E A INDÚSTRIA CULTURAL

A partir de 1959, ano em que Ogerman deixou a Alemanha (Munique) e chegou a Nova Iorque, iniciou-se um longo período de bastante trabalho com

[18] Cf. Anexos, p.211.

os principais músicos locais e mundiais de música comercial[19] e do jazz e, encerraria o período dos estúdios em 1979, ano em que passa a se dedicar à criação de suas próprias composições. Como dito anteriormente, foi por meio de Don Costa que Ogerman se estabeleceu no mercado fonográfico como um arranjador e produtor de música comercial bastante bem sucedido.

A partir desta ocasião é que consegue alcançar o prestígio da crítica ao trabalhar com importantes artistas do jazz e da bossa nova. Quincy Jones era então o líder dos músicos da "*A&R*", na Mercury Records, e estava em posição de repassar trabalho para Ogerman, o qual realmente o fez em quantidade, incluindo a primeira gravação da cantora Lesley Gore chamada '*It's My Party*'[20].

Dentro da música comercial, Ogerman se tornou, então, familiarizado e adequadamente apto para assimilar o que surgisse dentro dos mais variados estilos de música comercial, nicho do qual logo se tornaria o mais procurado e ocupado arranjador de Nova Iorque. Como o próprio Ogerman gosta de dizer nas poucas entrevistas que concede, naqueles dias, ele era como uma espécie de máquina de fazer arranjos e produções em série, escrevendo música no tempo que lhe era disponível, entre uma gravação e outra e, até mesmo em táxis, saindo de uma gravação e indo para outra.

Observando retrospectivamente, a música popular americana desse período estava numa encruzilhada, onde um segmento, adotava um caminho descendente de música estandardizada, e a outra parte subindo às alturas, onde a música popular jamais esteve anteriormente. Foi nesse contexto, então, que Antonio Carlos Jobim apareceu em 1962. Uma das características da música que é reduzida à categoria de mercadoria é a sua padronização, que é oferecida às massas por meio de mecanismos de repetição com o intuito de

---

[19] Música comercial: É a classificação para uma modalidade de música padronizada, e muito mais que isso, é também um sistema comercial de produção, onde participam dessa produção, artistas, grandes estúdios de gravação, e a veiculação e disseminação pelos principais meios de comunicação de massa (o rádio, a televisão e a internet) para atender a satisfação das necessidades iguais, visando com isso, o lucro. Segundo ADORNO '*A autonomia das obras de arte, que, é verdade, quase nunca existiu de forma pura, e que sempre foi marcada por conexões de efeito, vê-se no limite abolida pela indústria cultural. Com ou sem a vontade consciente de seus promotores.* ***Estes são tanto órgãos de execução como também os detentores de poder'*** (ADORNO, 1977, p. 289).

[20] Esta gravação alcançou tamanha importância que obteve colocação número um nas pesquisas no ano de 1963.

torná-la reconhecível e valorizá-la. Esta situação é bastante típica aos fenômenos de massa caracterizados pela 'Indústria Cultural'.

Analisando o período em questão, inevitavelmente nos remete ao pensamento do filósofo e músico Theodor W. Adorno (1903 – 1969), a quem se atribui a criação do conceito, em coautoria com o filósofo e sociólogo Max Horkheimer (1895 – 1973), do termo 'Indústria Cultural', tal como diz ADORNO (1996)[21], o termo foi empregado pela primeira vez em 1947, quando da publicação da 'Dialética do Iluminismo', de Horkheimer e Adorno. Theodor Adorno, numa série de conferências radiofônicas, pronunciadas em 1962, explicou que ***a expressão 'Indústria Cultural' tende a substituir 'cultura de massa', pois esta induz ao engodo que satisfaz os interesses dos detentores dos veículos de comunicação de massa*** (Adorno, In: Os Pensadores, 1996, p. 7, grifo nosso).

A presença da 'Indústria Cultural' no contexto da análise da obra do compositor produzida durante a fase em que trabalhou para as grandes gravadoras de Nova Iorque, invoca os ensinamentos de Adorno, especialmente quando critica a música popular, tratados a seguir.

Adorno examinou a transformação da arte e, mais especificamente, da música em produto de consumo (mercadoria), as inquietações provocadas em sua estrutura interna e o impacto em seus fundamentos na relação da arte e sociedade. A produção em série da obra de arte encerraria **"*aquilo pelo qual a lógica da obra se distinguia da lógica do sistema social*"** (HORKHEIMER; ADORNO, In: LIMA, 2000, p. 170, grifo nosso) [22].

Por sua vez, a música, na categoria de mercadoria, teria por objetivo e finalidade o entretenimento e o lazer, despreocupado, daqueles que tem suas

[21] ADORNO, T. W. (1996) **Textos Escolhidos - Adorno Vida e Obra - Conceito de Iluminismo** (Em parceria com Horkheimer). Coleção *Os Pensadores*. São Paulo: Editora Nova Cultural. Traduzido do original alemão *Begriff der Aufkàrung, Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hõrens (de Dissonanzen), Der Positivismusstreit in der deutschen Soziologie Introductio,* Frankfurt am Main, 1969, p. 7 -10.

[22] HORKHEIMER, Max; ADORNO, **Theodor, W. A Indústria Cultural. O Iluminismo como Mistificação de Massas.** In: LIMA, Luis Costa. *Teoria da Cultura de Massa.* 7ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2000, p. 170.

forças de trabalho esgotadas e precisam repor suas energias. Para alcançar esse fim, esta categoria de música permite sua audição e reconhecimento de forma distraída, sendo o foco maior no estilo: ***a única coisa importante é que o estilo assegure efeitos particulares de atrativo sensorial*** (Adorno, In: Os Pensadores, 1980, p. 182, grifo nosso) [23]. ADORNO (1980) declara também que ***a música de entretenimento preenche os vazios do silêncio que se instalam entre as pessoas deformadas pelo medo, pelo cansaço e pela docilidade de escravos sem exigências*** (ADORNO, In: Os Pensadores, 1980, p. 166, grifo nosso).

Um movimento completamente novo estava aparecendo no Brasil no momento em que Ogerman se mudava para Nova Iorque: a bossa nova [24], uma adaptação moderna do samba tradicional. Suas figuras de proa foram o cantor e violonista João Gilberto e o pianista e compositor Antonio Carlos Jobim.

Com o surgimento da bossa nova no Brasil, ocorreu o que o antropólogo e professor argentino Néstor García Canclini[25] chamou de *'fusão interamericana'*, isto é, o conjunto de processos de *'norte americanização'* dos países latino-americanos e *'latinização'* dos Estados Unidos. CANCLINI (2011) dá o nome de fusões a essas hibridações [26], já que a palavra fusão empregada

---

[23] ADORNO, T. W. **O fetichismo na música e a regressão da audição.** In: *Textos Escolhidos. Benjamin, Adorno, Horkheimer, Habermas. Os Pensadores.* São Paulo: Abril Cultural, 1980, p. 166-182.

[24] Bossa nova: *Estilo de música popular brasileira que se consolidou no final dos anos 50, e que trouxe profundas mudanças ao samba urbano do Rio de Janeiro.* ***O termo aparece no Desafinado (1959), de Antonio Carlos Jobim, desde logo um dos clássicos do gênero, com sua sofisticação melódica e harmônica.*** *Outra figura de proa da bossa nova foi o violonista e cantor João Gilberto, que se tornou famoso por seu estilo despido de toda ênfase, tanto no canto como no violão. A maneira intimista de João Gilberto foi seguida por Roberto Menescal, Carlos Lyra e outros (O Barquinho, de Menescal e Bôscoli, é outro "clássico" do movimento).* ***A bossa nova chegou aos Estados Unidos através do próprio João Gilberto, em parceria com instrumentistas como Stan Getz e cantores como Astrud Gilberto. Em 1962, realizou-se no Carnegie Hall o primeiro Festival de bossa nova, que obteve bastante repercussão, e deu início à divulgação internacional do gênero.*** *Na bossa nova, as poderosas características rítmicas do samba, cedem a primazia, num andamento lento, a textos coloquiais e a refinamentos de melodia e harmonia. O movimento, no Brasil, levou à redescoberta de intérpretes que podem ser considerados seus precursores. Num outro sentido, projetou-se sobre uma geração mais nova de compositores, que inclui Caetano Veloso e Chico Buarque (respeitadas as características individuais de cada um deles). Contou ainda com notáveis letristas, sendo o mais famoso deles o poeta e diplomata Vinícius de Moraes (1913 – 1980).* Cf. Dicionário Grove de Música. Edição Concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.,1994, p. 124 - 125, grifo nosso.

[25] CANCLINI, N. G. **Culturas Híbridas:** Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade/Néstor García Canclini; tradução Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa; tradução da introdução Gênese Andrade. - 4. Ed. 5. reimp. - São Paulo: EDUSP, 2011. – (Ensaios Latinoamericanos, 1)

[26] CANCLINI (2011, p. XXXIX) considera atraente tratar a hibridação como um termo de tradução entre mestiçagem, sincretismo, fusão e os outros vocábulos empregados para designar misturas particulares. Segundo CANCLINI ***"Parto de uma primeira definição: entendo por hibridação processos***

preferencialmente em música, emblematiza o papel proeminente dos acordos entre indústrias fonográficas transnacionais. Segundo CANCLINI

> *É mais claro do que quando escrevi este livro que a* ***interação dos setores populares com os hegemônicos, do local com o transnacional, não se deixa ler somente em caráter de antagonismo. As majors da indústria musical, por exemplo, são empresas que se movem com desenvoltura entre o global e o nacional.*** *Especialistas em glocalizar, elas criam condições para que circulemos entre diversas escalas da produção e do consumo* (CANCLINI, 2011, p.XXXVII, grifo nosso).

CANCLINI (2011), embora não trate de globalização *a priori*, analisa processos de internacionalização e transnacionalização, uma vez que dá atenção às indústrias culturais e das migrações da América Latina para os Estados Unidos. Em seus estudos, o autor inclui até o artesanato e as músicas tradicionais, onde são analisados com referência aos circuitos de massa transnacionais, em que os produtos populares costumam ser 'expropriados' por empresas turísticas e de comunicação.

Ao estudar movimentos recentes de globalização, o autor adverte que estes não apenas integram e geram mestiçagens, mas também segregam, produzem novas desigualdades e estimulam reações diferenciadoras (2011, apud, Appadurai, 1996; Beck, 1997; Hannerz, 1996). Algumas vezes, utiliza-se da globalização empresarial e do consumo para afirmar e expandir particularidades étnicas ou regiões culturais, como ocorre com a música latina e por que não dizer a música brasileira na atualidade (2011 apud Yúdice, 1999).

Alguns atores sociais encontram, nesses processos, recursos para combater à globalização ou transformá-la e repropor as condições de intercâmbio entre as culturas, mas o exemplo das hibridações (fusões) musicais, entre outros, destaca as diferenças e desigualdades que existem quando elas se realizam nos países centrais ou periféricos (CANCLINI, 2011, p.XXXI - XXXII).

---

socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas" (CANCLINI, 2011, p. XIX, grifo nosso).

Gene Lees traduziu para o inglês algumas das canções de Jobim, incluindo Corcovado (‘*Quiet Nights of Quiet Stars’*)e ‘*Desafinado*’ (‘*Off Key’*). No período da bossa nova, LEES (2003) escreveu traduções ou adaptações das canções de Jobim ao lado do próprio compositor e, também, com Ogerman. LEES (2003) relata que, no período em que esteve no Brasil, um álbum de canções de bossa nova feito por Stan Getz e o guitarrista Charlie Byrd, produzido por Creed Taylor por meio do importante selo de jazz chamado *Verve*, ganhou destaque nos Estados Unidos. Neste álbum, figurava a canção que passaria a ser trabalhada por muitos dos grandes nomes da música popular da época, a saber, Tom Jobim, Claus Ogerman, Frank Sinatra e João Gilberto.

Em 1967, Frank Sinatra convidou Antonio Carlos Jobim para participar de um disco inteiro com versões das músicas de Jobim em inglês com os arranjos feitos por Claus Ogerman. Sinatra, que era conhecido como ‘A voz’ (*The Voice*) gravou ‘*Garota de Ipanema*’, ‘*Dindi*’, ‘*Água de Beber*’, ‘*Desafinado*’, dentre outras composições de Tom Jobim. Como resultado desta parceria musical, foram lançados vários outros álbuns, a saber, *‘Francis Albert Sinatra & Antonio Carlos Jobim’* (1967), *‘Sinatra – Jobim’* (1970), *‘Sinatra & Company’* (1971), até a última sessão de gravação dos dois juntos: a gravação de *‘Fly Me To The Moon’*, para o álbum *‘Duets II’* (1994), de Frank Sinatra, pouco tempo antes de Tom Jobim falecer em 1994.

As fotografias a seguir são registros da gravação do disco *‘Francis Albert Sinatra & Antonio Carlos Jobim’* de 1967, no estúdio da *‘Warner Western Sound’*, na *Sunset Strip*, em Los Angeles.

FOTOGRAFIA 1 - Da esquerda para a direita: Claus Ogerman, Frank Sinatra e Tom Jobim (fotografia de autor desconhecido, provavelmente atribuída à Ed Thrasher) [27]

[27] Disponível em:http://imagesvisions.blogspot.com.br/2012/10/frank-sinatra-e-antonio-carlos-jobim.html Acesso em 17 Fev 2013.

FOTOGRAFIA 2 - Tom Jobim (sentado) na companhia de Frank Sinatra (em pé à esquerda) e contrabaixista não identificado durante a gravação do disco "*Francis Albert Sinatra & Antonio Carlos Jobim*". Claus Ogerman está em pé no canto superior direito, vestindo um suéter branco (1967 - Ed Thrasher).[28]

[28] Disponível em: <http://www.jobim.org/jobim/handle/2010/8999>. Acesso em: 10 Nov 2012.

FOTOGRAFIA 3 - Em pé à esquerda: Claus Ogerman e à direita Frank Sinatra durante a gravação do álbum "*Francis Albert Sinatra & Antonio Carlos Jobim*" (1967 - Ed Thrasher).[29]

[29] Disponível em: <http://www.bjbear71.com/Ogerman/Claus-gallery.html#Photo%20Gallery>. Acesso em: 10 Nov 2012.

FOTOGRAFIA 4 - Em pé à esquerda: Claus Ogerman e à direita Frank Sinatra durante a gravação do álbum "*Francis Albert Sinatra & Antonio Carlos Jobim*" (1967 - Ed Thrasher). [30]

FOTOGRAFIA 5 - Antonio Carlos Jobim tocando violão ao lado de Frank Sinatra durante a gravação do disco "*Francis Albert Sinatra & Antonio Carlos Jobim*", no estúdio da *Warner Western Sound*, na *Sunset Strip*, em Los Angeles.[31]

---

[30] Disponível em: <http://www.bjbear71.com/Ogerman/Claus-news.html#Order%20form>. Acesso em: 10 Nov 2012.
[31] Disponível em: <http://www.jobim.org/jobim/handle/2010/9001>. Acesso em: 10 Nov 2012.

Apesar da ascensão do '*rock-and-roll',* a sofisticada e altamente inteligente melodia de Tom Jobim, (Desafinado), se tornou um poderoso '*hit'*. A bossa-nova, então, se tornou uma espécie de moda ou modismo; em questão de meses, cresceu e espantosamente se espalhou, culminando em um concerto no Carnegie Hall (1962), incluindo Jobim e João Gilberto. Gene Lees apresentou Jobim para diversos músicos de Nova Iorque, dentre eles, Gerry Mulligan, com quem formou uma amizade tardia, mas produtiva, pois logo estariam escrevendo canções juntos.

Por intermédio da *Verve*, Creed Taylor produziu um álbum juntamente com Stan Getz, João Gilberto e Jobim (Getz/Gilberto), de enorme sucesso. Creed Taylor acabou por descobrir as habilidades de Jobim como pianista e decidiu, então, produzir um álbum que ganhou o título de '*Antonio Carlos Jobim, The Composer of Desafinado Plays'*. Foi então que Creed Taylor contratou Claus Ogerman como arranjador do álbum.

Sobre a gravação deste disco, LEES (2003) relata que ele e Ogerman relembraram desta ocasião durante os anos que se passaram, pois, quando o disco foi confiado à Ogerman para criar os arranjos, Gene Lees conhecia apenas o seu trabalho de música comercial de Ogerman e na ocasião, disse não conseguira entender porque Creed Taylor arregimentou um arranjador alemão para trabalhar em um disco da mais sensitiva e sensual música brasileira. Numa entrevista mais recente, Creed Taylor disse a Gene Lees que, baseado em todas as sessões de gravação em que tinha visto Ogerman trabalhar, Creed Taylor sabia que Ogerman poderia executar muito bem a tarefa: *"Ele conhecia os espaços e tinha bom gosto",* diria Creed Taylor

> *Apenas pelo fato de Claus só escrever música ligeira e escrever de maneira convincente,* ***não significaria que ele não poderia dar a volta e escrever um tipo de material completamente diferente. Eu apenas sabia que ele era o homem certo para o trabalho de Jobim*** (LEES, 2003, p. 186, grifo nosso).

De acordo com CABRAL[32] (2008), nos dias 9 e 10 de maio de 1963, foi gravado o LP ‘*Antonio Carlos Jobim, the composer of Desafinado, plays’*, novamente no estúdio ‘*A&R’*. Seguidamente à primeira conversa entre Jobim e Creed Taylor, Jobim pediu a indicação de um arranjador local, uma vez que Jobim só se sentia seguro quanto aos arranjos, quando sabia para quem estava escrevendo, e o agravante era que Jobim não conhecia os músicos norte-americanos. Quando Taylor revelou a Jobim que o alemão Claus Ogerman estava designado para a tarefa, Jobim demonstrou espanto e teria dito desconfiado: **“*Ele vai transformar a minha música em marcha quadrada de banda prussiana*”**. Daí em diante, Ogerman recebe de Tom, o apelido carinhoso de “*Prussiano*”, usado durante o tempo em que trabalharam juntos. Sobre isso, OLIVEIRA (2000) escreveu para o jornal *Folha de São Paulo*

> ***As reservas que Tom tinha com relação a um possível "temperamento prussiano" do arranjador caíram por terra nos primeiros encontros de trabalho.*** *O resultado foi um disco primoroso - o primeiro de uma parceria que Tom fez questão de repetir em outras ocasiões* (OLIVEIRA, 2000).[33]

O parceiro nas versões de Jobim para o inglês (Gene Lees), havia se mostrado horrorizado com a escolha, pois tinha ouvido alguns trabalhos de Ogerman (muito provavelmente, as gravações de música comercial) e o achava péssimo. Como se viu, logo nos primeiros encontros, a má impressão foi desfeita. Jobim deu um depoimento ao jornalista João Máximo, apropriando-se do jargão musical: “*Afinamos logo. Claus é um músico sensível*” [34]. Gene Lees, por sua vez, disse: “*Eu não tinha a menor ideia de que Ogerman era o brilhante arranjador que ele é*” (CABRAL, 2008, p. 183 - 184).

Nasceu, então, uma espécie de conexão musical entre Antonio Carlos Jobim e Claus Ogerman. Trabalharam em diversas gravações juntos e a proximidade da linguagem artística de ambos é perceptível. Para CABRAL (2008), não há nada mais parecido com um arranjo de Tom do que outro arranjo de Ogerman.

---

[32] CABRAL, Sérgio. Antonio Carlos Jobim: uma biografia / Sérgio Cabral. – São Paulo: Lazuli Editora: Companhia Editora Nacional, 2008.
[33] Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u29315.shtml>. Acesso em: 14 Out 2012.
[34] Idem.

Para Oscar Castro Neves, o que aconteceu durante o período em que trabalharam juntos foi que Ogerman teve boa vontade de aceitar todas as sugestões de Jobim desde o primeiro encontro, no disco '*Antonio Carlos Jobim, the Composer of Desafinado Plays'*

> *Se ouvirmos todos os contrapontos, todas as linhas eram mesmo de Jobim. Ele deu a Claus tal riqueza de material que* ***praticamente fez os arranjos junto com ele.*** *Claus entrou com a concepção do peso da orquestra, a escolha dos instrumentos, a escrita e a valorização das cordas. Mas, se você ouvir as gravações brasileiras, o contraponto já estava lá. Os arranjos de Tom passaram a fazer parte das músicas* (CABRAL, 2008, p. 183 - 184).

Também sobre este álbum, Helena Jobim[35] relata, na biografia que fez de seu irmão, que se iniciava uma amizade duradoura entre Jobim e Ogerman. Segundo Helena, Tom Jobim sempre preferia que Ogerman realizasse os arranjos das suas músicas. Um dado musical interessante é o fato de Ogerman ter convencido Jobim a escrever os sambas no compasso de 2/2, pois os músicos europeus e americanos estavam acostumados a ler e tocar nesse tipo de fórmula de compasso. No Brasil, no entanto, o samba era (e ainda continua sendo) escrito em 2/4, o que era praticamente desconhecido por eles (JOBIM, 1996, p. 121).

A seguir, um excerto da partitura manuscrita original do arranjo de orquestra de '*Desafinado'* feito por Ogerman:

[35] JOBIM, Helena. Antonio Carlos Jobim: um homem iluminado / Helena Jobim. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

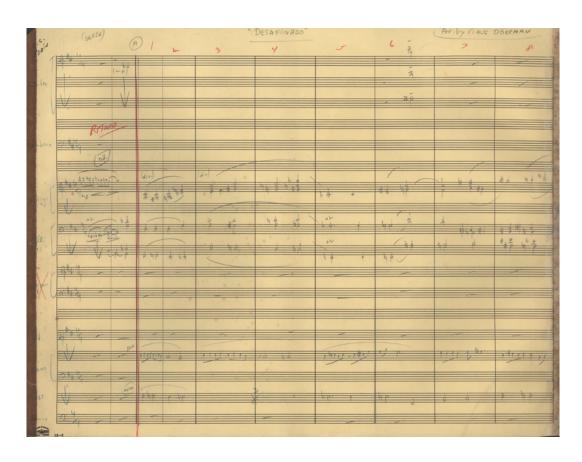



FIGURA 1 - Excerto do manuscrito (partitura) do arranjo de orquestra de '*Desafinado'* composto por Claus Ogerman.

A seguir, a primeira página da partitura para piano de *‘Desafinado’*:

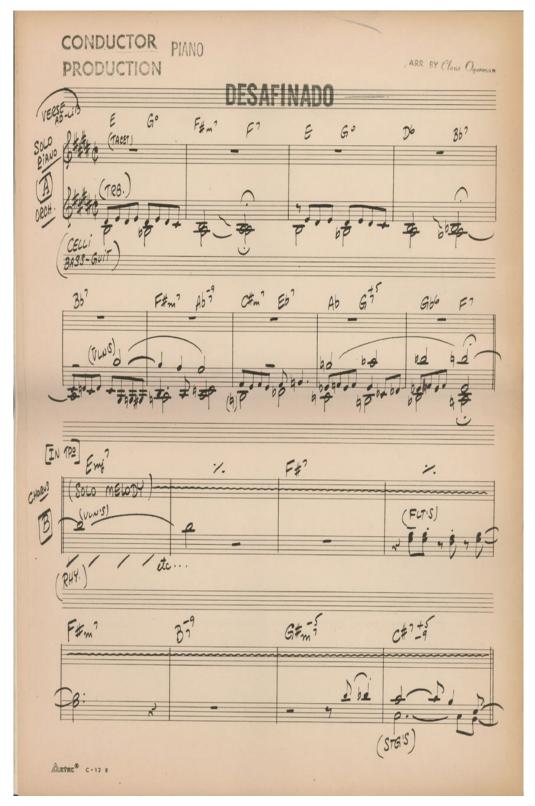



FIGURA 2 - Primeira página da partitura do arranjo para piano de *‘Desafinado’* composto por Ogerman.

O disco foi bastante bem recebido e assentou Tom Jobim definitivamente como estrela de primeira grandeza da música nos EUA. Foi então que o crítico de música americano Pete Welding escreve um artigo para a '*Down Beat'*,[36] uma consagradora crítica que, na versão do disco lançada no Brasil por meio da gravadora de discos *Elenco*, o diretor da gravadora (na ocasião, Aloysio de Oliveira) sequer se deu ao trabalho de traduzi-la e publicou na contracapa do LP em inglês, ao invés de português. Segundo a crítica de WELDING

> *Como diria o homem da Schweppes, este é um álbum 'curiosamente refrescante'. Curioso porque, em toda a extensão do disco, Jobim, que é o solista principal, toca o que poderia ser chamado de piano-de-um-dedo-só. Refrescante porque é um dos mais encantadores e mais deliciosamente líricos álbuns que resultou da onda da bossa nova que nos vem inundando neste último ano. Todas as 12 faixas são composições de Jobim, e cada uma tão cheia de beleza e graça ardente e luminosa, de lirismo tão elevado e não meloso, de carinho e compaixão tão sem afetação que só podemos nos maravilhar com os extraordinários dons de Jobim como melodista. Por mais belas e românticas que sejam as suas melodias, e com todo o profundo traço de melancolia sofrida em seu cerne, elas nunca são açucaradas e sentimentaloides, nunca se rebaixam ao trivial ou ao recurso fácil. Ao contrário, exalam um grande amor e humanidade, aos quais não podemos deixar de corresponder imediata e completamente. Os arranjos para cordas feitos por Claus Ogerman captam perfeitamente a essência da alegria flutuante e de tristeza pensativa da música de Jobim, e levam adiante as linhas sem esforço e enganosamente simples do piano-de-um-dedo-só do compositor, complementando-as e secundando-as com maravilhosa força rítmica e claridade melódica. Cada acompanhamento destaca soberbamente a essência característica da melodia à qual foi acoplado. Esse disco é uma delícia desavergonhada do começo ao fim, e nos brinda com uma celebração perfeitamente realizada de pura e radiante beleza melódica, sem um traço sequer do planejado ou do trabalhado. As melodias de Jobim cantam sem esforço e cantam sobre o coração humano. Se o movimento da bossa nova não tivesse produzido nada além deste álbum, já estaria mais do que justificado. Não tenho palavras para recomendá-lo por tudo que ele merece. Só desejaria dispor de mais estrelas para premia-lo* (WELDING, 1967, p.32).[37]

No artigo da '*Down Beat'*, o disco foi premiado com cinco estrelas, o que para a época era a nota máxima.

Nesse período, Ogerman ficou tão atarefado devido aos seus novos parceiros que escreveu uma enorme quantidade de álbuns em táxis, no caminho entre e

[36] Principal publicação norte-americana especializada sobre música popular. Cf. Anexos p.240.
[37] Cf. Anexos p.240. Tradução nossa.

para um trabalho e outro. O álbum '*Antonio Carlos Jobim, The Composer of Desafinado Plays'* ainda é considerado uma referência para muitos. A escrita orquestral é econômica, usando poucos instrumentos da orquestra e a simples linha melódica de piano de Jobim é um tanto ilusória. O jeito simples de tocar de Jobim, tanto nesse trabalho, quanto em outros trabalhos em parceria com Ogerman, parece transparecer ao ouvinte que Jobim era um pianista bastante limitado, mas segundo LEES (2003), Jobim estaria longe de ser um pianista medíocre

> *Algum tempo atrás recebi um cassete feito quando Garry Mulligan e eu estávamos dando uma festa em meu apartamento em Nova Iorque. Jobim estava tocando piano solo e não junto com orquestra e eu* ***posso garantir que, assim como Claus, ele era bastante virtuoso no instrumento*** (LEES, 2003, p. 186, grifo nosso). [38]

Gene Lees deixa bem claro que o álbum '*Antonio Carlos Jobim, The Composer of Desafinado Plays',* foi um ponto importante em sua vida, na medida em que sua amizade com Ogerman ficou consolidada. Para Ogerman, o álbum o guiou para um amplo relacionamento de trabalho com Jobim; o mesmo feito que havia conseguido com Creed Taylor. Segundo Ogerman, os dois produziram em torno de dezessete álbuns juntos.

A seguir estão registros fotográficos de diversas sessões de gravação em que Ogerman e Jobim trabalharam em parceria.

[38] Tradução nossa.

FOTOGRAFIA 6 - Antonio Carlos Jobim em companhia de Claus Ogerman, durante a gravação do disco *Jobim/ Matita Perê*, no estúdio da Columbia, em Nova Iorque (Fotografia de autor não identificado - Janeiro de 1973).[39]

[39] "*Jobim*" é uma reedição norte-americana do LP 'Matita Perê' de 1973, produzido pela gravadora MCA. O desenho rupestre que ilustra a capa do disco foi elaborado por Paulo Jobim. 'Matita Perê' foi lançado no Brasil em 8 de maio de 1978, no Clube Caiçaras, precedido da exibição do curta-metragem "Tempo do mar". Disponível em: <http://www.jobim.org/jobim/handle/2010/14990>. Acesso em: 10 Nov 2012.

FOTOGRAFIA 7 - Gravação do LP Matita Perê. Da direita para a esquerda: Antonio Carlos Jobim, o arranjador Claus Ogerman e, sentado, o engenheiro de som Frank Laico, durante a gravação do disco "Jobim/ Matita Perê", no estúdio da Columbia, em Nova Iorque (janeiro de 1973). [40]

[40] Disponível em: <http://www.jobim.org/jobim/handle/2010/8877>. Acesso em: 10 Nov 2012.

FOTOGRAFIA 8 - Tom Jobim ao lado de Aloysio de Oliveira, Oscar Castro-Neves e Claus Ogerman (1979 – Raymond Ross).[41]

[41] Disponível em: <http://www.jobim.org/jobim/handle/2010/9395>. Acesso em: 10 Nov 2012.

FOTOGRAFIA 9 - Tom Jobim tocando piano com Claus Ogerman (1979 – Raymond Ross). [42]

[42] Disponível em: <http://www.jobim.org/jobim/handle/2010/9400>. Acesso em: 10 Nov 2012.

FOTOGRAFIA 10 - Tom Jobim tocando piano com Claus Ogerman. Ao fundo, Mike Moore tocando baixo acústico (1979 – Raymond Ross).[43]

[43] Disponível em: <http://www.jobim.org/jobim/handle/2010/9399>. Acesso em: 10 Nov 2012.

FOTOGRAFIA 11 - Da esquerda para a direita: Tom Jobim, Castro-Neves, Mike Moore e Claus Ogerman (1979 – Raymond Ross).[44]

[44] Disponível em: <http://www.jobim.org/jobim/handle/2010/9399>. Acesso em: 10 Nov 2012.

FOTOGRAFIA 12 - Tom Jobim (em pé), Claus Ogerman (piano) e Mike Moore tocando baixo acústico (1979 – Raymond Ross).[45]

[45] Disponível em: <http://www.jobim.org/jobim/handle/2010/9396>. Acesso em: 10 Nov 2012.

FOTOGRAFIA 13 - Tom Jobim sentado ao piano, lendo uma partitura com Claus Ogerman (1979 – Raymond Ross). [46]

[46] Disponível em: <http://www.jobim.org/jobim/handle/2010/9405>. Acesso em: 10 Nov 2012.

FOTOGRAFIA 14 -Tom Jobim e Claus Ogerman durante a realização do *making of* do álbum do "*Urubu*" (1976).[47]

[47] Disponível em: <http://www.bjbear71.com/Ogerman/Claus-gallery.html#Photo%20Gallery>. Acesso em: 10 Nov 2012.

Provavelmente, todo o sucesso de Ogerman como músico, arranjador e compositor, não se deve simplesmente a esse episódio (microambiente) e ainda, não colocamos em questão se sua música possuía propriedades criativas, suficientes para alcançar o gosto do público; no entanto, deve-se ao que CANCLINI (2011, p. XXXI) designa de processos globalizadores, os quais acentuam a interculturalidade moderna quando geram mercados mundiais de bens materiais e dinheiro, mensagens e migrantes. De acordo com CANCLINI

> *Os fluxos e as interações que ocorrem nesses processos diminuíram fronteiras e alfândegas, assim como a autonomia das tradições locais;* ***propiciam mais formas de hibridação produtiva, comunicacional e nos estilos de consumo do que no passado. Às modalidades clássicas de fusão, derivadas das migrações, intercâmbios comerciais e das políticas de integração educacional impulsionadas por Estados nacionais, acrescentam-se as misturas geradas pelas indústrias culturais*** (CANCLINI, 2011, p. XXXI, grifo nosso).

Como vimos, a partir do momento em que Creed Taylor arregimenta Ogerman para trabalhar na produção do disco '*Antonio Carlos Jobim, The Composer of Desafinado Plays',* e o faz encontrar-se com Jobim, o sucesso de Ogerman como músico e arranjador, como também a bossa nova ganham lugar de honra na comercialização de música popular, caindo na graça da indústria cultural.

De fato, o que ocorreu no macroambiente foi um processo de internacionalização e transnacionalização entre culturas, a saber, a cultura brasileira (com Jobim), a alemã (Ogerman), e, por fim, a americana, com a gravadora Verve, por intermédio de Creed Taylor. Com Creed Taylor, segundo LEES (2003, p. 187), Ogerman produziu cerca de sessenta ou, talvez, setenta álbuns.

Durante os vinte anos seguintes (1959 – 79), escreveu música (arranjos e orquestrações) e produz álbuns para um infindável número de cantores, dentre eles: Frank Sinatra, Barbra Straisand, Diahann Carroll, Carroll Channing, Bobby Daring, Sammy Davis Jr., Connie Francis, Eddie Fisher, Robert Goulet, Jack Jones, Jackie e Joy, Johnny Mathis, Marilyn Maye, Gordon McRae, Wayne Newton, Mel Tourmé, Sarah Vaughan e Dinah Washington. Além desses, também escreve para Josh White e para David Clayton Thomas. Nesse

período, a bossa nova estava surgindo no Brasil, mais precisamente em 10 de junho de 1959 com o lançamento do *LP* '*Chega de Saudade*' com João Gilberto interpretando as composições de Tom Jobim e do poeta Vinícius de Moraes. De acordo com LEES (2003, p. 185-192), foi o período onde escreve novamente arranjos para João Gilberto no álbum chamado *Amoroso* (1977), e também para Jobim, no álbum Terra Brasilis (1979).

Nessa época, Ogerman também escreve para diversos instrumentistas do jazz, tais como Michael Brecker, Urbie Green, Benny Goodman, Paul Horn, Freddie Hubbard, Wes Montgomery, Oscar Peterson, Jack Teagarden, Carl Tjader, Kai Winding e ainda escreve arranjos especialmente para Bill Evans[48].

---

[48] Pianista de jazz norte-americano. Nasceu em Plainfield, Nova Jersey, em16 de agosto de 1929 e morreu em Nova York, no dia 15 de setembro de 1980. Frequentou a *Southeastern Louisiana University* e serviu o exército, antes de iniciar seu aprendizado de jazz com mais seriedade. A primeira gravação de Evans com um grupo de seu foi feita em 1956. Logo depois, Evans gravou com Charles Mingus, e em 1958 ingressou no conjunto de Miles Davis. Evans desempenhou um papel significativo numa importante sessão de gravação no ano seguinte, produzindo o álbum de Davis '*Kind of Blue'* (1959), época em que sua maneira distinta de tocar já havia se consolidado. Seu desenvolvimento a partir de 1960 pode ser traçado por meio da análise do trabalho de seus diferentes trios de piano, baixo e bateria. Apesar das dificuldades pessoais e problemas de saúde, Evans apareceu em público e gravou com alguma regularidade até pouco antes de sua morte. Evans foi um dos músicos de jazz mais influentes de sua geração, e o pianista que obteve mais êxito ao assimilar e desenvolver uma linguagem '*bop'* com base no estilo de Bud Powell. Bill Evans trouxe frescor e requinte excepcionais para o idioma harmônico do jazz, juntamente com a sua insistência em uma maior independência, do papel quase-polifônico para seus acompanhantes, sua sensibilidade, seu toque bem modulado e uma personalidade introspectiva, muitas vezes, lírica, teve uma duradoura influência sobre muitos músicos, incluindo Chick Corea, Herbie Hancock, Keith Jarrett e Steve Kuhn. Evans escolhia seu repertório de músicas cuidadosamente: ao longo dos anos, ele foi enfatizando cada vez mais suas próprias composições ('*Waltz for Debby'*, no álbum '*New Jazz Conceptions*', de 1956; '*Comrade Conrad*', no álbum *'The Bill Evans Album'*, de 1971). Em suas composições a progressão dos acordes é frequentemente elaborada cromaticamente, entretanto, tonalidade é sempre evidente. Evans também favoreceu irregularidades no que se refere ao tamanho das construções das frases do improviso (*'Show-type Tune'*, no álbum *'How my Heart Sings'*, de 1962) e mudanças métricas (*'Peri's Scope,* no álbum *'Portrait in Jazz'* de 1960). Sua reformulação de melodias conhecidas [ou familiares] foi excepcionalmente engenhosa: em *'My Foolish Heart'*, por exemplo (registrada no álbum *'Waltz for Debby'*, de 1961), pela colocação cuidadosa de algumas notas substitutas no baixo e algumas dissonâncias, somado à isso, o uso sensível do registro, ele produziu uma notável transformação da melodia original. MURRAY, Edward. *Grove Music Online.* Item *Evans, Bill* (i). Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/09099>. Acesso em: 23 Nov 2012.

FOTOGRAFIA 15 - Barbra Streisand e Claus Ogerman durante a gravação do álbum '*Classical Barbra*' (1976).[49]

Outro importante álbum no qual Ogerman trabalhou como arranjador durante esta fase foi '*Bill Evans with Symphony Orchestra'*, trabalhando para Creed Taylor em setembro de 1965. Bill Evans e Claus Ogerman selecionaram temas que não pertenciam ao repertório de canções populares, mas em sua maioria, de compositores clássicos e seus nomes acabaram sendo os nomes das faixas. Um depoimento de Creed Taylor a respeito das habilidades musicais de Ogerman quanto regente de orquestra e também de sua personalidade é registrado por LEES

> ***Você reparou o domínio que Ogerman exerce sobre a orquestra? Ele irradia confiança para os músicos.*** *Até mesmo os violinos, dentro de uma escala em Si Maior retém sua atenção. Ele apenas entra na sala e faz um trabalho excelente*. ***Ele sempre agradece de maneira incisiva cada um dos músicos da orquestra, até mesmo***

[49] Disponível em: <http://www.bjbear71.com/Ogerman/Claus-gallery.html#Photo%20Gallery>. Acesso em: 10 Nov 2012.

> ***ao músico de menor responsabilidade que foi contratado para a sessão*** (LEES, 2003, p. 187, grifo nosso). [50]

FOTOGRAFIA 16 - Claus Ogerman e Bill Evans conferindo uma partitura durante as sessões de gravação do álbum *Bill Evans with Symphony Orchestra* (1965). [51]

LEES (2003, p. 177) registra que em 1976, atendendo a uma encomenda da renomada companhia de *ballet* '*The American Ballet Theatre*'[52] de Nova Iorque compõe o *'ballet'* '*Some Times'*[53], e atendeu pelo menos a duas outras encomendas para o '*The Cleveland Ballet'* e para o '*The National Ballet of Canadá'*.

Também nessa época, trabalha com Antonio Carlos Jobim (1963), com quem seu trabalho como compositor começa a ganhar maior visibilidade e prestígio.

---

[50] Tradução nossa.
[51] Disponível em: <http://www.bjbear71.com/Ogerman/Claus-gallery.html#Photo%20Gallery>. Acesso em: 10 Nov 2012.
[52] Disponível em: <http://www.abt.org/education/archive/index.html>. Acesso em: 19 Nov 2012.
[53] O Ballet de Dennis Nahat foi um Ballet encomendado a Ogerman com características jazzísticas. Foi apresentado pela primeira vez pela companhia '*American Ballet Theatre'*, em Nova Iorque em 14 Julho de 1972 no Lincoln Center. Cf. Anexos p.315.

O trabalho em parceria com Jobim vai muito além de simples arranjos das canções de Jobim. De acordo com LEES (2003, p. 177) *uma parceria de trabalho que é difícil delimitar onde o compositor e também maestro Antonio Carlos Jobim começa e em que ponto Ogerman termina*.[54] Sobre esse assunto, a pesquisa de mestrado de Luis de Carvalho Duarte[55] (2010) é importante referência, ao discutir o papel do arranjador e sua relevância para a obra. Faz um apanhado das principais composições de Jobim onde Ogerman participou como arranjador e analisa a parceria entre os dois compositores. Além disso, Carvalho faz uma análise musical dos principais temas onde Jobim trabalhou como arranjador de suas próprias composições (tais como *Wave*, Corcovado e Águas de março) e posteriormente, verifica e analisa a participação de Ogerman como arranjador das músicas de Jobim.

De acordo com LEES (2003, p. 177), durante o período de 1959 – 79 e segundo a própria estimativa de Ogerman, participou ou como arranjador ou como produtor em mais de trezentos álbuns. Claus Ogerman demonstra um enorme conhecimento musical que vai desde a música '*pop*'[56] comercial até as belas e luxuosas linhas melódicas dos seus arranjos de cordas e madeiras, e as elegantes harmonias do jazz. Sobre isso, Gene Lees relata um fato curioso

> *Uma vez – acho que foi em 1979 – nós estávamos jantando em Nova Iorque. Fiquei com a sensação de que ele estava vagamente envergonhado daquilo que ele havia feito. Disse a ele que ele tinha pensado no plano perfeito: feito muito dinheiro com música,* ***escrevendo música comercial, uma imensa quantidade de lixo musical para dar a si mesmo a liberdade de escrever aquilo que lhe daria prazer.*** *'Ah, mas não havia plano nenhum, eu só queria o dinheiro', respondeu Ogerman com aquela honestidade que lhe era peculiar. 'Também, eu às vezes pensava se havia feito a coisa certa.* ***Eu tinha dúvidas sobre onde eu deveria ficar na música clássica. Mas então eu poderia ser um homem infeliz em algum lugar na Alemanha, escrevendo obscuros sextetos de cordas que***

---

[54] Tradução nossa.
[55] DUARTE, Luis de Carvalho. **Os Arranjos de Claus Ogerman na Obra de Tom Jobim:** Revelação e Transfiguração da Identidade da Obra Musical. Dissertação de Mestrado. Universidade de Brasília – DF, 2010.
[56] Pop music: *Expressão aplicada desde o final dos anos 50 aos* ***tipos de música popular dominantes, de maior circulação e de maior sucesso comercial.*** Cf. Dicionário Grove de Música. Edição Concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.1994, p. 735, grifo nosso.

> ***ninguém nunca iria tocar e ninguém nunca iria ouvir'*** (LEES, 2003, p.177, grifo nosso). [57]

Desde o início de sua carreira, o maestro Ogerman foi um astuto homem de negócios e criou duas editoras de música, a '*Helios Music'*, que possuía os direitos autorais não apenas das suas próprias composições, como também de outros compositores (atualmente as principais editoras de suas obras são '*Ebony'*, '*Glamorous'*, '*Helios'*, e '*Kendor*'), o que se mostrou bastante rentável. LEES (2003, p. 194) argumenta que após a produção do álbum '*Terra Brasilis'* de Jobim em 1979 ele se afastou da música comercial e dá total prioridade às suas próprias composições de música erudita e, assim como Maurice Ravel, Steve Reich e outros compositores do início do século XX, utilizou o jazz como material composicional. A exemplo disso, finalizou e gravou em 1975 juntamente com Bill Evans, um importante pianista de jazz, a obra '*Symbiosis*', uma excêntrica obra composta para o tradicional trio de jazz e orquestra.

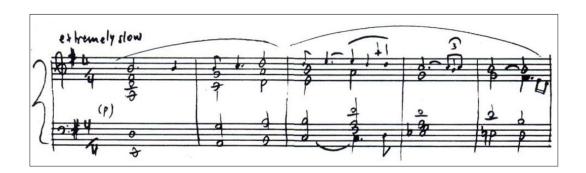



FIGURA 3 – Excerto do manuscrito (partitura) de '*Symbiosis*' de Claus Ogerman.

Após 1979, Ogerman abandonou completamente seu trabalho como arranjador e dedicou-se exclusivamente às suas próprias composições, baseadas na tradição musical e estética europeia. Sobre esse assunto e sobre os álbuns que Ogerman escreveu é possível concluir, pela conversa entre Gene Lees e Ogerman, que Ogerman já demonstrava estar cansado da música comercial

---

[57] Tradução nossa.

> *Foram antinaturais. Eu fiz com facilidade.* ***Mas penso que eu deveria ter me concentrado em coisas melhores. Em todos esses anos de trabalho, a única coisa que tenho orgulho de dizer que fiz é Elegia, no álbum Symbiosis do pianista Bill Evans.*** (LEES, 2003, p. 177-178, grifo nosso). [58]

Ainda é possível notar em outros pontos da conversa entre Gene Lees e Ogerman, indícios de uma suposta perda de interesse do compositor em compor e arranjar para a música popular

> ***Percebi que não estou mais faminto pela questão do ritmo como costumava ficar.*** *Vinte anos atrás, quando encontrava alguma música que não possuía um ritmo bem resolvido, costumava dormir nos concertos. Mas isso mudou* (LEES, 2003, p. 178, grifo nosso). [59]

E Ogerman segue dizendo

> ***É por isso que escrevo cada vez mais música sinfônica. Os arranjadores não mais desempenham a mesma função na música popular.*** *Os grupos fazem seus próprios arranjos, e se eles precisarem de uma linha de oboé, ou um teto de cordas cobrindo o arranjo, eles mandam o arranjo para você.* ***E isto não é muito interessante*** (LEES, 2003, p. 178, grifo nosso). [60]

A partir desta conversa, Gene Lees percebe que este foi o momento em que o então arranjador Ogerman havia decidido se resignar do mundo do jazz e da música '*pop'*. Aparentemente, segundo LEES (2003, p. 178), além da esposa do compositor, Gene Lees foi o primeiro, a saber que Ogerman estaria se retirando do cenário da música popular durante os vinte anos seguintes.

Muito tempo depois de deixar de escrever arranjos para outros artistas, Ogerman continuou a receber convites para escrever arranjos para artistas como Prince, Wynton Marsalis, Dee Dee Bridgewater, Ella Fitzgerald, Tonny

---

[58] Tradução nossa.
[59] Tradução nossa.
[60] Tradução nossa.

Bennett, Michael Feinstein e, obviamente, um grande número daqueles que trabalharam com ele anteriormente.

Outro documento importante segundo LEES (2003, p. 178), que corrobora com os motivos da resignação de Ogerman, é uma carta do produtor de discos Tommy LiPuma, o qual perguntando a Ogerman se ele escreveria os arranjos do álbum de Natalie Cole, filha de Nat King Cole. A tarefa consistia em escrever arranjos das músicas que tornaram Nat King Cole famoso, mas na voz da filha Natalie. Então, Ogerman respondeu escrevendo: ***Tenho certeza que você sabe muito bem, assim como eu, que você tem uma grande oportunidade nas mãos, e isso não vai depender de quem escreverá os arranjos de cordas*** (LEES 2003, p. 178, grifo nosso). Lees conclui que Ogerman estava certo, uma vez que o arranjador Johnny Mandel assumiu a tarefa, executando um grandioso trabalho e ajudando a fazer do álbum '*Unforgettable',* de Natalie Cole um *best-seller*. E a carta-resposta de Ogerman para LiPuma não termina aí

> ***Eu verdadeiramente deixei de arranjar em 1979 e seria bastante difícil para eu voltar a vestir canções populares agora.*** *Eu teria de voltar no tempo e, ainda se eu pudesse trabalhar nos arranjos, minhas ideias poderiam estar fora da linguagem (e finalmente desapontando) do artista e dos fãs dessas canções [...]. Eu estava apenas ficando no campo dos arranjos por um curto espaço de tempo* (LEES, 2003, p. 178, grifo nosso). [61]

É possível perceber nas palavras de Ogerman uma curiosa perspectiva de um homem que ainda permanece um dos mais prolíficos e admirados arranjadores que a música americana, europeia e brasileira jamais viu.

Claus Ogerman foi indicado ao prêmio de música '*Grammy Awards'* em diversas categorias quinze vezes, mas ele venceu apenas uma vez, na categoria melhor arranjo instrumental para a música '*Soulful Strut'* do guitarrista George Benson. LEES (2003) concorda que Ogerman mereceria ganhar sozinho nesta categoria com as composições '*Boto', 'Saudade do Brasil'*

[61] Tradução nossa.

(ambas dentro do álbum '*Urubu'* em parceria com Tom Jobim), '*Wave'*, dentre outras mais. No entanto, isso é bastante significante, pois Ogerman foi o arranjador que apareceu em trinta e seis álbuns que foram apontados para concorrer ao Grammy e, apenas em 1976, foi indicado ao prêmio em nove álbuns.

1.5 VINTE ANOS FORA DOS ESTÚDIOS – OBRAS DE MÚSICA ERUDITA

Subitamente, em 1979, Claus Ogerman abandonou o mercado americano de gravação e deixou um vazio que, logo de início, não foi percebido nem pelo público, nem pela crítica especializada. Anos depois, em 1995, um leitor em Miami, Florida, com o nome de John Tindall escreveu uma carta para o importante periódico de jazz chamado *Down Beat*

> *De todos os tributos a Antonio Carlos Jobim que tenho lido ultimamente, nenhum sequer mencionou a contribuição do maestro e arranjador Claus Ogerman. Agora é a hora de honrar seu trabalho. Ogerman é o responsável por alguns dos álbuns mais sofisticados de Jobim, incluindo Antonio Carlos Jobim, The composer of desafinado plays e Wave. A contribuição de Ogerman ao jazz desde a década de 1960 inclui o trabalho com uma infindável quantidade de artistas, tais como Stan Getz, Wes Montgomery, Stanley Turrentine, Bill Evans e George Benson. Dois dos seus melhores álbuns foram novamente lançados recentemente: Symbiosis com Bill Evans e Cityscape com Michael Brecker.* ***A única pergunta que fica é, onde está ele agora?*** [62]

A partir desta carta, escrita em 1995, podemos verificar que Ogerman realmente se retirou do mercado da música popular e a ausência como compositor e artista começa a ser notada pelo público e pela crítica. Em 1988, quando um ciclo de canções de música clássica de Ogerman chamada '*Tagore Lider'*, baseadas nos poemas do poeta, romancista, músico e dramaturgo indiano Rabindranath Tagore [63], cantados pela '*mezzo-soprano'* Brigitte

[62] Tradução nossa

[63] Rabindranath Tagore (7 de maio de 1861 - 7 de agosto de 1941), alcunha Gurudev, foi um polímata bengali. Como poeta, romancista, músico e dramaturgo, reformulou a literatura e a música bengali no final do século XIX e início do século XX. Como autor de 'Gitanjali' e seus 'versos profundamente sensíveis,

Fassbaender, foram lançadas em um CD onde também foram incluídas canções de Gustav Mahler e Alban Berg. Sobre esse ciclo de canções em entrevista concedida pelo compositor à revista alemã *'Jazzthing'*[64] Ogerman relata que seus melhores trabalhos são a música coral sobre os textos de Georg Heym, '*Tagore-Lieder'* com Brigitte Fassbender e '*Preludio e Chant'* com G. Kremer, e conclui dizendo: *Sobre isso, posso dizer que tenho orgulho de ter feito*. [65]

O que aconteceu foi que críticos europeus e americanos de música clássica começaram a consultar seus livros de referência na tentativa de saber mais sobre o compositor daquelas canções. É evidente que ficaram desapontados, pois ainda hoje, o compositor permanece pouco estudado. Um crítico da *Gramophone* em Londres escreveu

> *O compositor nasceu em 1930 e suas Tagore Lieder foram compostas em 1975* ***e isso é tudo que nos disseram. Telefonemas e uma pesquisa do dicionário Grove[66] não revelaram nada".*** *Nos Estados Unidos, o crítico do American Record Guide ficou igualmente perplexo e escreveu: "Tudo o que consegui saber sobre Ogerman é que ele nasceu em 1930* ***e ele não aparece em nenhum livro de referência de música clássica que fui capaz de encontrar.***

O fato de o crítico americano não encontrá-lo dá-se porque o compositor vivia ausente do circuito da música erudita, embora atuante no ramo do jazz e da música '*pop'*. Se o crítico americano tivesse pesquisado no '*The New Grove*

---

frescos e belos', sendo o primeiro não-europeu a conquistar, em 1913, o Nobel de Literatura, Tagore foi talvez a figura literária mais importante da literatura bengali. Foi um destacado representante da cultura hindu, cuja influência e popularidade internacional talvez só poderia ser comparada com a de Gandhi, a quem Tagore chamou *'Mahatma'* devido a sua profunda admiração por ele. Um brâmane pirali de Calcutá, Tagore já escrevia poemas aos oito anos. Com a idade de dezesseis anos, publicou sua primeira poesia substancial sob o pseudônimo Bhanushingho ("Sun Lion") e escreveu seus primeiros contos e dramas em 1877. Tagore condenava a Índia britânica e apoiou sua independência. Seus esforços resistiram em seu vasto conjunto de regras e na instituição que ele fundou, a Universidade Visva-Bharati. Tagore modernizou a arte bengali desprezando as rígidas formas clássicas. Seus romances, histórias, canções, danças dramáticas e ensaios versam sobre temas políticos e pessoais. *'Gitanjali'* (Ofertas de Música), *'Gora'* (Enfrentamento Justo) e '*Ghare-Baire'* (A Casa e o Mundo) são suas obras mais conhecidas. Seus versos, contos e romances foram aclamados por seu lirismo, coloquialismo, naturalismo e contemplação. Tagore era talvez o único literato que escreveu hinos para dois países: Bangladesh e Índia, a saber, o Hino nacional de Bangladesh e *'Jana Gana Mana'*, o Hino nacional da Índia. Cf. Anexos p. 235-237. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Rabindranath_Tagore>, e em <http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1913/> Acesso em: 12 Dez 2012.

[64] Cf. Anexos p. 238-240.

[65] Grifo nosso, tradução nossa.

Dictionary of Jazz'[67], publicado no início daquele ano, teria se deparado ao menos com um parágrafo sobre Ogerman. Mas neste aspecto, o desconhecimento dos críticos de música clássica da prodigiosa carreira dentro da música popular e no jazz ilustra segundo LEES (2003, p. 179), *aquela velha pobreza de espírito que é peculiar ao mundo da música clássica, a qual Ogerman instintivamente se insubordinaria.*[68] O certo é que Ogerman possui um vasto conhecimento musical em todos os campos da música e utilizou seu conhecimento para formar sua idiossincrática escrita composicional.

Uma menção no importante selo de gravação alemão '*Gramophone'* a respeito da qualidade tonal da música de Ogerman levantou uma importante discussão. Depois de quase um século de serialismo (ou atonalismo) e incansável tentativa em converter o público de concerto à sua aceitação, gradualmente foi surgindo, em um bom número de pessoas, para as quais, essa música simplesmente não agradava. Para essas pessoas, até mesmo o discurso da fala humana é tonal, e assim é a música de toda a natureza, incluindo o som dos pássaros. Na Alemanha do pós-guerra, para o crítico de música Henry Pleasants (1910 – 2000), tornou-se moda, e depois imperativo, abraçar a maneira de composicional de Arnold Schoenberg, devido ao fato de ele ser judeu e de sua música ter sido anátema para os nazistas. Assim, imitá-lo e seguir seus preceitos era uma forma de declarar "*Eu nunca fui um nazista*!".

A influência do serialismo na música clássica americana e europeia se tornou insuperável nos anos do pós-guerra, e uma música tonal mais acessível era considerada de segunda classe, com sorte, se recebesse esta classificação era um tipo de macartismo musical. Claus Ogerman foi um compositor que nunca aceitou esta situação, ou ao menos, não se incomodou. Talvez seja esta uma das razões pelas quais a crítica (na maioria das vezes) não sabia onde coloca-lo, e particularmente, também devido à influência da linguagem idiomática do jazz, e também da música '*pop'* no seu trabalho.

---

[67] STRUNK, Steven. *Grove Music Online.* Item Ogerman, Claus. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/J336100>. Acesso em: 23 Nov 2012.

[68] Grifo nosso, tradução nossa.

A conformidade foi particularmente rígida na década de 1950. Sobre isso, em uma das conversas entre Lees e Ogerman:

> *É incrível pensar que eu não sabia que o mundo estava tão insano no começo dos anos 1950, com conspirações entre a imprensa e os compositores modernos. Era inacreditável o que estava se passando. O termo "pós-moderno" foi criado nos EUA, assim, os europeus não gostavam do termo. Eles não queriam perder a avant garde[69], muito menos ficar por baixo e gente como Pierre Boulez odiava o termo: eles odiavam o rótulo "pós-moderno". Eles pensam que eles ainda são a avant garde. Mas o caos acabou. Novos compositores estão aparecendo agora, tentando escrever em uma linguagem que, ao menos, é mais acessível* (LEES, 2003, p. 192).

A partir daí, uma interessante conversa sobre o sistema tonal e o pós-modernismo se dá entre Gene Lees e Claus Ogerman, a qual está registrada no texto de LEES (2003)

> *Lees**: 'Bem, o jazz, acima de tudo, provou que o sistema tonal é algo inesgotável.** Consideremos apenas alguns dos pianistas: Teddy Wilson, Oscar Peterson, Bill Evans, McCoy Tyner**. É possível ouvi-los tocar o mesmo tema e eles todos irão tocar de maneira diferente utilizando o mesmo sistema tonal'.***
>
> *Claus: 'O jazz nunca ficou para trás. Você sabe, Allan Forte é o pesquisador musical mais brilhante nos EUA. **Ele é um cientista da música. Nos idos de 1957, ele foi o primeiro a colocar o sistema tonal para baixo. Ele provou que o sistema dos doze tons, o sistema serial, não vai além do que já foi dito antes. Ele foi capaz de definir clusters ou estruturas de acordes por números.** É bastante interessante. Pode ser que Arnold Schoenberg, em sua 'Noite Transfigurada', sabia que ele não poderia andar nos sapatos de Wagner. Ele tentou naquela direção, mas para mim, foi como fazer uma pausa na produção de joias de uma joalheria. Ele era o único que poderia ir além naquele cenário. E eles tinham músicos políticos suficientes por trás deles para deixar esses números para trás. **Em todo caso, acho que o termo pós-modernismo, é um livro fechado'.***
>
> *Lees: 'Sim! E eles estão redescobrindo compositores como Samuel Barber e David Diamond'.*
>
> *Claus: 'E Fauré! Compositores que tem sido negligenciados por tanto tempo. **E os novos compositores sabem agora que eles não***

[69] Avant garde: *(Fr., "vanguarda")* ***Expressão usada para compositores que adotam técnicas ou objetivos radicalmente diversos dos consagrados pela tradição e aceitos em geral,*** *estando implícito um propósito progressista. A expressão só se tornou corrente após a II Guerra Mundial, particularmente com a* ***introdução de "técnicas de avant garde" tais como sons eletrônicos, métodos aleatórios, serialismo tonal etc.*** Cf. Dicionário Grove de Música. Edição Concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.,1994, p. 50, grifo nosso.

> ***podem seguir em frente como antes, falando em uma linguagem que eles ninguém compreende.*** *Agora estou pensando em termos bastante grandes.* ***Em alemão 'Größenwahn' é a palavra mais apropriada e significa a total supervalorização das nossas próprias habilidades. A língua alemã, assim como todas as outras línguas, tem sido difícil de traduzir. Meu dicionário alemão define 'Größenwahn' como sendo megalomania, e na linguagem coloquial, significa 'subir para a cabeça'. 'Großen', obviamente é relacionado com algo grande, largo ou bruto. 'Wahn' quer dizer ilusão, alucinação, tolice, loucura ou insensatez. Penso que Wagner tinha isso. Ele pensava que ele era o maior. Então, te digo uma coisa, se eu não acredito que sou realmente bom, quem vai acreditar? Eu devo acreditar em mim primeiro. Se pensamos que somos apenas capazes, ficaremos apenas na média da classe, e nunca realizaremos grandes coisas. Eu preciso acreditar, a partir do momento que sou a minha própria fábrica, que esta fábrica é fantástica. Se depois, os outros vão acreditar nisso, é uma outra história. Ao menos o fabricante deve acreditar que sua fábrica é especial'.***
>
> *Lees: 'E o artista tem dúvidas suficientes em relação ao assunto. Se ele conviver com isso, estará perdido'* (LEES, 2003, p. 192 – 193, grifo nosso).[70]

Em 1979, antes de deixar o mercado de gravação, o último álbum em que aparece assinando os arranjos foi '*Terra Brasilis'* de Antonio Carlos Jobim, contendo a canção '*Double Rainbow'* cujo texto é de Gene Lees. O álbum '*Terra Brasilis'* foi lançado pela '*Warner Brothers'* no ano de 1980. Ocasionalmente, Ogerman ainda compôs obras pontuais para as gravações de Michael Brecker, em 1982 (LEES, 2003, p.192).

Mesmo após Ogerman se retirar do mercado de gravação de música popular, Ogerman continuou compondo com bastante frequência. No entanto, neste novo momento, Ogerman escreveu apenas o que lhe interessava, ou seja, suas próprias composições e não mais, canções que receberam arranjos ou tratamentos orquestrais. A partir de então, compõe música sinfônica, passando pelo pós-serialismo, modalismo e atonalismo[71], com um toque pessoal distinto.

---

[70] Tradução nossa.

[71] Atonalidade: ***Literalmente, ausência da tonalidade. Tonalidade é uma expressão particular do princípio geral de relaxamento da tensão, tensão essa como sendo uma situação particular que implica sua "resolução", i.e., um retorno ao relaxamento, um estado estável.*** *Harmonicamente, a expressão fundamental para tonalidade é a relação dominante-tônica. Quando as relações harmônicas de uma composição podem ser consideradas derivadas desta relação fundamental – remotamente ou muito de perto, por um longo ou curto período de tempo – a música é dita como sendo tonal. Na história da música ocidental, a tonalidade dominou um período em torno de dois séculos, a partir do fim do séc. XVII ao final do séc. XIX. Limites mais precisos não podem ser delimitados, desde que o desenvolvimento da tonalidade ainda é algo em continuidade. A obra de J. S. Bach representa o ápice desse*

Nesta fase, ocorre nova hibridação entre dois tipos de linguagens musicais, (a popular e a erudita). Ogerman condensa sua experiência como arranjador de música popular, hibridando esta experiência juntamente com seu amplo conhecimento na música erudita. Quanto ao procedimento do compositor ao hibridar, fundir, e mesclar, CANCLINI (2011, p. XXXVI) propõe que, apesar de vivermos em um presente excitado consigo mesmo, as histórias da arte, da literatura e da cultura continuam a aparecer aqui e lá como recursos narrativos, metáforas e citações prestigiosas. Quanto a esse assunto, de acordo com CANCLINI (2011) podemos observar

> ***Fragmentos de clássicos barrocos, românticos e do jazz são convocados no rock e na música tecno.*** *A iconografia do Renascimento e da experimentação vanguardista nutre a publicidade das promessas tecnológicas. Os coronéis que não tinham quem lhes escrevesse chegam com seus romances ao cinema, e a memória dos oprimidos e desaparecidos mantém seu testemunho em rasgados cantos de rock e videoclipes.* ***Os dramas históricos se hibridam mais em movimentos culturais do que sociais ou políticos com os discursos de hoje*** (CANCLINI, 2011, p. XXXVI, grifo nosso).

O resultado dessa suposta hibridação entre linguagens e estilos musicais foi a produção de concertos e peças diversas e de um considerável número de importantes gravações, por meio do cruzamento entre linguagens e abordagens distintas.

A primeira dessas gravações foi completada em junho de 1980, quando a *'London Symphony Orchestra'* gravou as suas '*Danças Sinfônicas*' ('*Symphonic Dances*'). Ogerman havia composto a peça em três movimentos para grande orquestra em 1971, premiada no mesmo ano pela '*Stuttgart Radio Orchestra*'.

---

desenvolvimento. Foram nas obras de Wagner, Debussy e nas obras de muitos dos seus contemporâneos que começou a ocorrer indícios de uma progressiva queda da tonalidade: constantes negações da modulação, ao longo da música, nenhuma referência à um centro tonal; estruturas harmônicas que eram cada vez menos redutíveis à um esquema cadencial. Empilhamento de acordes sem qualquer indicação de polaridade, i.e., sem definir tensão em direção à uma resolução, tais como os acordes de sétima diminuta, nona, etc. A tonalidade foi usada cada vez menos pelos sucessores de Wagner, particularmente Schoenberg, e posteriormente a evolução da tonalidade para a atonalidade continuou. Pode-se dizer que a estrutura harmônica de Tristão - a fortiori que a Verklarte Nacht [Noite transfigurada] de Schoenberg - já é atonal, na medida que os centros tonais não ficam claramente evidentes ao ouvinte. Todavia, o termo atonal é geralmente (e preferencialmente) limitado à música que bane qualquer vestígio de tonalidade. Portanto, atonalidade, ambos o conceito e como também o termo descritivo, embora primeiramente usados pelo próprio Schoenberg, começa com as obras que ele compôs depois de 1909 (Pierrot Lunaire, etc.). ***A suspensão consciente da tonalidade não trouxe, entretanto, um substituto imediato para ela. Isso ocorreu apenas alguns anos depois que Schoenberg propôs um novo princípio de organização*** *[ver música serial]. [...].* C.f. ***Harvard Dictionary of Music.*** *Second Edition, Revised and Enlarged. Cambridge, Massachusetts: Willi Apel. The Belknap Press of Harvard University Press*, 1974, p.62, grifo nosso, tradução nossa.

A obra não se trata de uma peça de jazz, no entanto, a experiência do compositor dentro da linguagem do jazz proporcionou um caráter sofisticado à obra. Um exemplo disso, dentro do segundo movimento, o desenho da sessão das cordas numa tessitura grave (na partitura, *molto tranquilo*) é baseado no *blues*. Nos EUA, estreou com a '*New American Orchestra'* em 9 de abril de 1979 no '*Dorothy Chandler Pavilion'*, em Los Angeles. Seu título original era '*Time Present and Time Past'* (Tempo Presente e Tempo Passado), inspirada nos primeiros versos da poesia intitulada "*Burnt Norton*" do poeta T.S. Eliot.[72] Com uma profunda reverência à poesia que inspirou a peça, sua obra foi renomeada para '*Danças Sinfônicas'*, uma designação anteriormente empregada por outros compositores, tais como Leonard Bernstein, Sergei Rachmaninov e Paul Hindemith.

Os versos da poesia que inspiraram o compositor estão dispostos a seguir em inglês[73]

> *Footfalls echo in the memory*
> *Down the passage which we did not take*
> *Towards the door we never opened*
> *Into the rose-garden. My words echo*
> *Thus, in your mind.*
> *But to what purpose*
> *Disturbing the dust on a bowl of rose-leaves*
> *I do not know*

Ogerman traduziu para o alemão:

> *Schritte hallen in Gedanken*
> *Hinunter den Weg, den wir nicht gegangen sind*
> *Zum Tor führend, das wir nie öffneten*
> *In den Rosengarten. So erklingen meine Worte*
> *Wieder in deinen Gedanken.*
> *Aber wozu*
> *Den Staub auf der Schale mit Rosenblättern stören*
> *Ich weiss es nicht*

---

[72] Thomas Stearns Eliot (1888 - 1965) foi um editor, dramaturgo, crítico literário e social. Apesar de ter nacionalidade americana, foi talvez o mais importante poeta do idioma Inglês do século XX. Mudou-se aos vinte e cinco anos para o Reino Unido em 1914 e naturalizou-se cidadão britânico em 1927, aos 39 anos. Disponível em: < http://www.britannica.com/EBchecked/topic/184705/TS-Eliot/>. Acesso em: 17 Dez 2012.

[73] A poesia "*Burnt Norton*" foi escrita originalmente em inglês pelo poeta T.S. Elliot.

A seguir, a tradução dos versos para o português [74]

Passos ecoam na memória
Pelo caminho que não tomamos
Em direção à porta nunca abrimos
Dentro do jardim de rosas. Minhas palavras ecoam
Assim, em sua mente.
Mas a que propósito
Perturbando a poeira dentro de uma tigela de folhas-de-rosa
Eu realmente não sei

O primeiro movimento (andante) é introduzido por meio de uma atmosfera trágica e melancólica. Diferentes temas vão aparecendo e ocorrem diversas mudanças de ritmos, contudo, parecem não alterar o caráter dominante de uma atmosfera plácida. O segundo movimento (*molto tranquilo*) é uma seção da obra influenciada no *blues*, com profundos tons escuros. Um pulsante *basso ostinato*[75] é incorporado. A segunda metade deste movimento apresenta um alegre diálogo entre uma pequena formação de metais e tímpanos. Em seguida, uma imponente introdução leva para o último movimento onde a dinâmica muda abruptamente, iniciando em *majestoso*, indo para '*giocoso'*, e finalmente para *tranquilo*. O final é brilhante, dançante, devidamente projetado para um movimento de balé. A orquestra realiza um fortíssimo dentro de uma condução em um compasso de 6/8, resolvendo ternamente por meio de um calmo estado de espírito.

---

[74] Tradução nossa.

[75] Basso ostinato: *(It., "baixo obstinado")* ***Uma melodia habitualmente no baixo, que é repetida várias vezes, sendo as vozes superiores desenvolvidas em variação contínua. Pode referir-se à própria melodia do baixo, ao esquema harmônico ou ao processo de repetição.*** *Formas de basso ostinato podem ser encontradas em muitas das danças típicas italianas e espanholas, do Renascimento e do barroco; bassos ostinatos tradicionais, como o ruggiero, a romanesca e a folia, foram usados para variações e canções. A passacaglia e a chacone baseavam-se em bassos ostinatos, porém com os modelos concebidos antes como melodias do baixo do que como progressões harmônicas; por vezes o basso ostinato era tratado de forma mais rigorosa (especialmente na música vocal do período 1625 – 50), mas compositores posteriores tenderam a transpor o ostinato (frequentemente para a dominante ou para o modo menor), a fim de facilitar a variação. [...] Entre os compositores que usaram o basso ostinato incluem-se Beethoven [...], Brahms [...], Britten [...], e Riegger [...].* Cf. Dicionário Grove de Música. Edição Concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.,1994, p. 81, grifo nosso.

FIGURA 4 – Partitura contendo a instrumentação (primeira página) da obra *'Symphonic Dances'.*

Imediatamente após a composição de '*Danças Sinfônicas'*, Ogerman escreve '*Cityscape'* em 1982, uma obra para saxofone tenor, especialmente para Michael Brecker (1949 - 2007) um importante saxofonista norte-americano de jazz. Em 1989, Brecker e Ogerman se encontraram novamente no disco '*Claus Ogerman featuring Michael Brecker'*, um disco produzido pela *Verve*.

FOTOGRAFIA 17 – À esquerda o saxofonista Michael Brecker e ao piano o compositor Claus Ogerman.[76]

Em 1986, a '*National Phillarmonic Orchestra'* gravou a obra '*Concerto Lirico'* para violino solo, com a participação do o violinista Aaron Rosand,como solista o mesmo que anos antes fizera a *première* do Concerto para violino de Samuel Barber, sob a regência de Leonard Bernstein.

[76] Disponível em: <http://www.last.fm/music/Claus+Ogerman+&+Michael+Brecker>. Acesso em: 10 Nov 2012.

CONCERTO LIRICO

für Violine und Orchester

I

CLAUS OGERMANN

FIGURA 5 – Excerto da obra ‘*Concerto Lirico’* de Claus Ogerman.

Logo após, em 1988, a '*London Symphony Orchestra'* gravou '*Elegia'*, gravada primeiramente em 1965, no álbum de Bill Evans, '*Bill Evans with Symphony Orchestra'*. A '*London Symphony Orchestra'* lançou em 1997 um álbum chamado '*Claus Ogerman: Lyrical Works* pela *IMI Classics'* que incluía também uma peça chamada '*Lyric Suite'*.

Excerto da instrumentação e da primeira página de '*Elegia'*:

Instrumentation

3 Flauti
2 Oboi
1 Fagotto
4 Corni in Fa
1 Tuba
1 Percussione (Piatti)
Arpa
Pianoforte (anche Celesta)

Violini I
Violini II
Viole
Violoncelli
Contrabassi

Durata: ca. 6 min.

Aufgenommen auf/recorded on EMI-Electrola 067-64695 von/by
THE LONDON SYMPHONY ORCHESTRA, Dir.: Claus Ogermann

FIGURA 6 – Instrumentação da obra *'Elegia'* de Claus Ogerman.

FIGURA 7 – Primeira página da obra *'Elegia'* de Claus Ogerman.

'Lyric Suite' é obra de grande importância, pois é a primeira orquestral do compositor, escrita em 1952 em Baden-Baden, Alemanha, quando tinha trinta e dois anos. Ogerman parece ter incorporado o material temático da *'Suite Lírica'* em algumas das composições que escreveu entre 1952 e 1990. Sobre isso,

deve ser feita menção de composições como '*Cityscape'* (Paisagem de cidade), e '*In the presence and absence of each other'*, (Na presença e na ausência um do outro) ambas de 1982, e '*Lyricosmos'* (1999). Mesmo sendo uma obra do início da carreira do compositor, a orquestração é bem escrita para os quatro movimentos.

Todos os movimentos compartilham uma ambientação mais serena, especialmente no segundo movimento, onde extensos solos são dados para a primeira flauta e para o violino solo. Uma pulsação mais constante só aparece numa forma mais suave nos movimentos I, III e IV, mas sempre sem grandes excessos nas dinâmicas. Um surpreendente e engenhoso conceito é a entrada do tema final em 3/4 em forma de Hino, que é precedida por um '*allegro'* orquestral. O tema principal em Lá bemol maior (introduzido pela primeira vez por três flautas em uníssono e, depois, o tema é repetido pelo coro das cordas) é o clímax mais impressionante e comovente deste notável trabalho.

A seguir estão as páginas da instrumentação escolhida pelo compositor e da primeira página de '*Lyric Suite'*:

INSTRUMENTATION

3 Flauti (3. anche Piccolo)
2 Oboi
1 Corno inglese
3 Clarinetti in Sib (3. anche Clarinetto basso in Sib)
4 Corni in Fa
1 Tuba
1 Pianoforte
1 Arpa

Violini I
Violini II
Viole
Violoncelli
Contrabassi

Durata: ca. 30 Min.

Ersteinspielung durch / first recorded by THE LONDON SYMPHONY ORCHESTRA unter Leitung von / conducted by Claus Ogermann auf / on EMI CLASSICS RECORDS CD No. CDC 56392

FIGURA 8 – Instrumentação da obra '*Lyric Suite'* de Claus Ogerman.

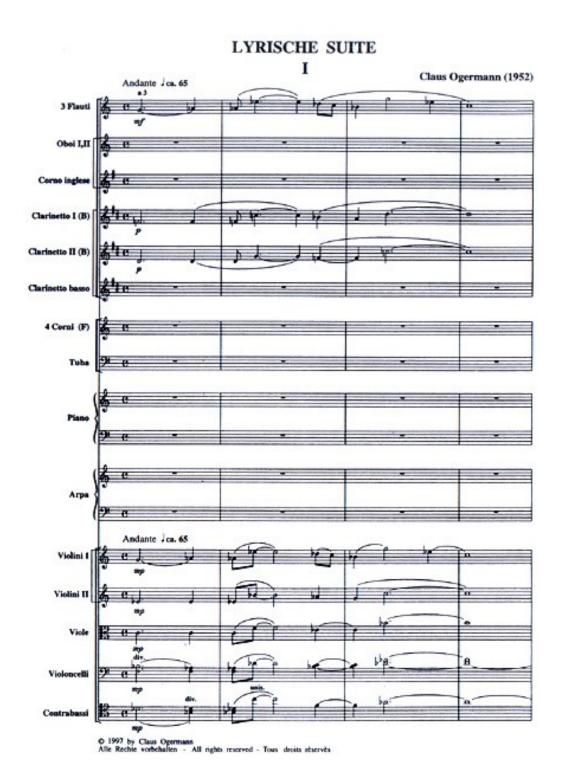



FIGURA 9 – Primeira página da obra '*Lyric Suite'* de Claus Ogerman.

Em 1990, Ogerman termina '*Sarabande-Fantasie'* para violino e piano que estreiou em Nova Iorque em 18 de março de 1991, pelo violinista Charles Libove e pela pianista Nina Lugovoy. A obra foi gravada por Aaron Rosand e na versão orquestrada, foi regida pelo próprio compositor. A obra possui o clima predominante de uma sarabanda[77] barroca, sem aderir estritamente à característica rítmica típica em três tempos da dança ou aos diversos exemplos associados ao ritmo, os quais podem ser encontrados dentro da obra de Haendel. Dentro de uma contínua introdução, o violino introduz uma ampla e envolvente melodia, por cima de um misterioso acompanhamento em *legato*.

As elaboradas progressões harmônicas realizadas pelo piano tipificam a escrita não funcional do compositor; contudo, a música permanece dentro de aspectos tonais. O coração da fantasia é alcançado por intermédio de marca de expressão '*raccontando*' (à maneira de um contador de histórias) emprestada da música vocal. Nesse ponto, ao solista é dada a oportunidade de demonstrar suas habilidades técnico-expressivas numa cadência[78] narrativa (*Erzählung*), como se estivesse contando uma história, demandando do instrumentista certo virtuosismo, tudo isso dentro de um trecho em que o piano realiza um pedal cambiante. Embora a marcação metronômica esteja precisamente indicada, ao solista é dada a liberdade rítmica para tocar livremente, para depois retornar ao tempo novamente indicado. Depois de uma escrita *poco animato*, o caráter da primeira seção retorna e a música é concluída uma dinâmica muito calma (*ppp*).

A seguir, um excerto da versão posteriormente orquestrada por Ogerman da obra *Sarabande-Fantasie:*

---

[77] Sarabanda: *(Fr. sarabande) Uma das danças instrumentais barrocas mais populares. Teve origem no séc. XVI como dança cantada na América Latina e na Espanha, chegando à Itália no início do séc. XVII através do repertório da guitarra espanhola. A progressão harmônica I – IV – I – V,* ***geralmente alternando compassos 6/8 e 3/4,*** *foi um de seus aspectos até c. 1640.* Cf. Dicionário Grove de Música. Edição Concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.,1994, p. 821, grifo nosso.

[78] Cadência: *A conclusão ou a pontuação em uma frase musical; a fórmula na qual tal conclusão se baseia.* ***As cadências são o modo mais eficiente de afirmar ou estabelecer a tonalidade de uma passagem.*** Cf. Dicionário Grove de Música. Edição Concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.,1994, p. 153, grifo nosso.

FIGURA 10 – Primeira página da obra '*Sarabande-Fantasie'* de Claus Ogerman.

Embora o intuito do presente trabalho não seja o de catalogar a obra do compositor e muito menos realizar um compêndio, é possível encontrar uma enorme quantidade das obras musicais de Ogerman nos *websites* da '*Deutsche Nationalbibliothek'* [79] de Berlim e no 'Instituto Jobim'[80] no Rio de Janeiro.

As composições de Ogerman são permeadas de referências às outras artes, das quais Ogerman possui amplo conhecimento. Nas artes visuais, Ogerman dialoga com a pintura e à fotografia; nas artes literárias, há referências à poesia, sendo o próprio compositor autor de poemas e letras de canções. Trabalhou também em parceria com Gene Lees nas traduções para a língua inglesa das canções de Jobim.

Observe abaixo o trabalho poético do compositor:

'Dreams and Despair' [81]

Riding on the bus every day, I see the ***'Cityscape'***
of downtown Philadelphia from high on the hill;
I think of ***'My Life'*** *with all its ups and downs*
*and realize that it has been nothing like '****A Sketch of Eden'****.*
Then I think of your music and what lasting effect it has had on me;
how it has helped me get through so many difficult times.
This makes me want to do an ***'Uptown Dance'***
or maybe even a ***'Harlem Watusi'*** *in celebration of your artistry!*
Yours is not ***'A Face Without A Name'****.*
Your many Bossa Nova arrangements
*have definitely given me a taste of '****Un Poco Rio'***
and transported me on ***'Nightwings'*** *through a* ***'Gate of Dreams'****.*
When I listen to your ***'Elegy'*** *I am certain that though '****Night Will Fall'****,*
*your '****Watusi Trumpets'*** *will signal the beginning of another new day.*

---

[79] Disponível em: <https://portal.dnb.de/opac.htm?method=simpleSearch&query=ogermann>. Acesso em: 7 Nov 2012.
[80] Disponível em: <http://www.jobim.org/acervo/acervodigital.html>. Acesso em: 7 Nov 2012.
[81] O poema foi retirado do site dedicado ao compositor. Não julgamos necessária realizar uma tradução literal do poema para o português, uma vez que concordamos em afirmar que o poema perderia muito do sentido original das palavras e do significado das canções descritas pelo autor. Qualquer tradução, perderia portanto, em sentido, e lirismo poético. Disponível em: <http://www.bjbear71.com/Ogerman/Poem.html#Dreams%20and%20Despair>. Acesso em: 7 Nov 2012., grifo nosso.

A day full of hope, full of promise, full of dreams and wishes
that no one can take away
with all their cynicism and pessimistic advice.
***'Some Times'** hopes and dreams are all we have to keep us going.*
***'This Dream'** will sustain me and I will tell anyone who tries to discourage me to 'Get Lost'.*
*I've had to do a lot of **'Soul Searchin'***
*and have asked for no **'Favors'**.*
After giving the entire matter a great deal of thought,
I believe I should 'Tell It As It Is'.
***'Once'** I was too afraid to share my feelings*
or tell people what was inside.
Too worried about what people would think if I said that
***'I Loved You'** and your music for 40 years now.*
The time for those reservations has now passed
and the time to be free in my heart is now.
*When I hear **'Lyrical Works'** and **'Two Concertos'**,*
I am convinced that I made the right decision.

Ao construir seus versos fica evidente que Ogerman faz uso dos nomes das suas principais obras (entre aspas) e, de acordo com o poema, deixa claro, ao registrar nas palavras dos dois últimos versos, as obras de música erudita que o convenceram de tomar a 'decisão certa' depois de ter trabalhado na música popular, decidiu voltar sua atenção à música erudita.

Quanto às artes visuais, Ogerman incluiu uma pintura do norte-americano modernista Arnold Friedman (1874 – 1946),[82] '*The White Pony'* (O pônei

[82] Pintor americano modernista, Arnold Friedman começou tarde em sua carreira artística e não se dedicou à pintura em período integral até 1933, com a idade de 59 anos. Sua obra conhecida compreende cerca de 300 obras. Friedman se destaca do círculo dos expressionistas abstratos, mas suas últimas paisagens abstratas exibir intenso foco na materialidade que foi compartilhada por membros da geração mais jovem. Friedman nasceu de pais judeus húngaros em Nova York, onde trabalhou como auxiliar de escritório postal cerca de quarenta anos, e a pintava apenas durante as noites e aos finais de semana. Sob as encomendas do *'WPA's Federal Art Project'* Friedman pintou vários murais para correios e outros edifícios. Friedman começou seu treinamento formal nas artes em 1905 na *'Art Students League'*, em Nova Iorque e desenvolveu bem cedo um estilo representativo. Em 1909, tirou uma licença de seis meses de seu trabalho postal para estudar arte em Paris. Foi mais influenciado pelo pontilhismo de Camille Pissarro, mas o seu trabalho subsequente também revela seu apreço por outros artistas impressionistas e pós-impressionistas. Friedman também realizou incursões pelo cubismo. Após o seu regresso a Nova Iorque, o estilo de Friedman favoreceu tonalidades frias e acabamentos suaves. Ele pintou paisagens, retratos e nus, que expressaram seu profundo compromisso com a cor. Ao longo do tempo, o artista abandonou o pincel para uma faca de paleta e desenvolveu um estilo abstrato

branco) na capa do CD '*Two Concertos'*, obra de destaque do compositor, que registra em fonograma seu '*Concerto para piano e Orquestra*'

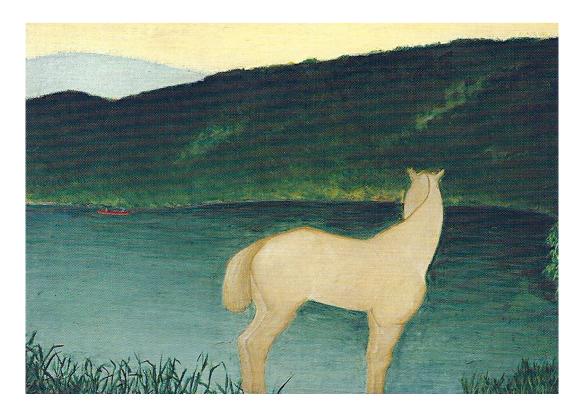



FIGURA 11 – '*The White Pony' de* Arnold Friedman (pintura a óleo).[83]

Compare a figura 28 com a capa do CD onde os concertos estão registrados.

atmosférico que incorporou efeitos de textura e formas abreviadas. Friedman morreu em 1946. Disponível em: <http://www.hollistaggart.com/artists/biography/arnold_friedman/>. Acesso em: 16 Dez 2012.

[83] Disponível em: <http://www.encore-editions.com/arnold-friedman-white-pony-approximate-original-size-14x19/print>. Acesso em: 12 Nov 2012.

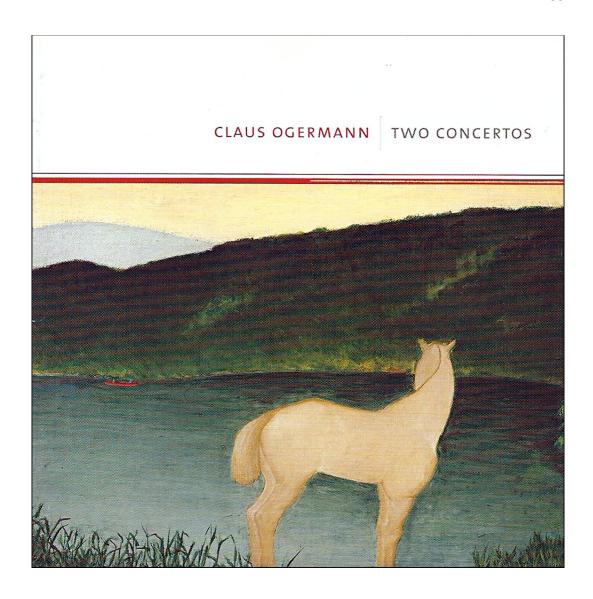



FIGURA 12 – Capa do CD *‘Two concertos’* de Claus Ogerman.

Ogerman também influenciou artistas de outras artes, como o norte-americano Norton Wright[84], artista plástico, produtor de televisão e apreciador de jazz.

[84] Disponível em: <http://irom.wordpress.com/2010/05/05/q-a-norton-wright-fine-art-painter-and-television-producer/>. Acesso em: 12 Nov 2012.

FIGURA 13 – '*Valse - Saluting Bill Evans and Claus Ogerman'* de Norton Wright.[85]

[85] *'Saudando Bill Evans e Claus Ogerman'.* Tradução nossa. Disponível em: <http://irom.wordpress.com/2010/05/05/q-a-norton-wright-fine-art-painter-and-television-producer/>. Acesso em: 17 Nov 2012.

CAPÍTULO II – TÉCNICAS COMPOSICIONAIS NA OBRA DE CLAUS OGERMAN

2.1TÉCNICAS DE ARRANJO NA MÚSICA POPULAR

Para analisarmos com mais segurança a linguagem musical do compositor, recorreremos a alguns autores especializados no estudo do arranjo para a música popular, tais como Ian Guest e Joel Barbosa. Também realizaremos, neste capítulo, uma análise possível de duas partituras por meio dos manuscritos de Ogerman, músicas pertencentes ao período em que o compositor trabalhou em parceria com Antonio Carlos Jobim. As músicas são *'Desafinado'* e *'Saudade do Brazil'.*

As principais técnicas de arranjo utilizadas por Ogerman são as que descreveremos e exemplificaremos a seguir.

2.1.2 HARMONIA EM BLOCO

O termo 'Harmonia em bloco' ou apenas "bloco", indica uma textura harmônica, construída por meio da sobreposição vertical de vozes distintas; no entanto, implica executá-la numa mesma articulação rítmica. Os blocos podem ser executados por meio dos diferentes instrumentos de uma orquestra, por um coro, ou por um instrumento harmônico, juntamente com o acompanhamento da seção rítmica[86] do conjunto ou sem acompanhamento. Segundo Guest[87]

[86] Termo usado para designar os instrumentos de base de um conjunto de música popular, a saber, o contrabaixo (acústico ou elétrico), o qual desempenha papel imprescindível na realização do apoio das notas fundamentais dos acordes (e suas respectivas inversões para as terças, quintas e relativos) e na condução melódica das notas graves de uma composição; a bateria e a percussão, as quais são responsáveis pela condução rítmica do conjunto; por fim, a adição de um instrumento harmônico, que pode ser um instrumento de teclado (piano, órgão ou teclado elétrico) ou um instrumento de cordas dedilhadas, tais como violão ou a guitarra elétrica.

[87] GUEST, Ian. *Arranjo*: método prático vol. 2. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1996.

> *Dois ou mais instrumentos tocam em bloco* ***quando executam vozes diferentes na mesma divisão rítmica da melodia. A voz superior (1ª voz) toca, geralmente, a melodia*** *e as inferiores utilizam notas da escala do acorde* (GUEST, 1996, p. 13, grifo nosso).

E ainda

> ***Toda e qualquer elaboração vertical, em bloco, parte da nota da melodia (1ª voz) e prossegue de cima para baixo, utilizando as notas do acorde*** (GUEST, 1996, p. 13, grifo nosso).

Os blocos também podem ser acompanhados adicionando outras melodias ou, ainda, com outros blocos. Uma técnica bastante utilizada pelos arranjadores na condução de um bloco é a proposição de uma melodia simples e sua consequente harmonização, utilizando a sobreposição de tríades maiores ou menores, podendo ocorrer também, encontros de segundas maiores ou menores, articulando os acordes simultaneamente dentro de um ritmo proposto.

FIGURA 14 – Harmonia em bloco a cinco vozes (produzida por este autor).

2.1.3 PERFIL DE DISTRIBUIÇÃO DE VOZES

Os blocos possuem uma harmonia em camadas, concebida por meio da articulação de notas características dos acordes, das escalas dos acordes ou do campo harmônico da passagem onde os blocos estão sendo articulados. O modo como essas notas estão distribuídas em cada articulação rítmica do bloco é denominada "perfil", ou '*voicings'*[88]. Geralmente a concepção da criação dos '*voicings'* utilizada pelos compositores (e arranjadores) segue as

---

[88] ***Voicings são estruturas verticais em que as vozes são distribuídas de acordo com critérios pertinentes aos objetivos do arranjador que, geralmente, vão além da simples representação sonora de um acorde. São construções estritamente verticais, estejam elas no contexto das técnicas tradicionais de arranjo em bloco*** *ou no contexto da técnica de arranjo linear.* Cf. OLIVEIRA, Joel Barbosa de. ARRANJO LINEAR: UMA ALTERNATIVA ÀS TÉCNICAS TRADICIONAIS DE ARRANJO EM BLOCO. Campinas, 2004, p. 21, grifo nosso.

regras gerais de harmonia, podendo ser desenvolvida com base em metodologias sistematizadas ou por meio de processos livremente criados pelo compositor.

O encontro de semitom entre a primeira e a segunda voz, e o cruzamento de qualquer voz com a primeira são rigorosamente evitados em quaisquer desses perfis. Pode ocorrer a substituição das vozes por notas de tensão adjacentes (nota fundamental suprimida e substituída pela nona).
A seguir, exemplificaremos algumas das principais técnicas de construção de '*voicings'* utilizadas por Ogerman, observadas nos seus arranjos, a saber: posição cerrada, posição aberta (*drops*), posição espalhada (*spread*), tétrades a três vozes, aberturas (*upper structures*), aberturas em quartas, estruturas constantes, contracanto[89] ativo[90], passivo[91] e percussivo.

2.1.4 A POSIÇÃO CERRADA

Um bloco em posição cerrada possui, (na maioria dos casos), quatro vozes. GUEST explica que ***na posição cerrada, as notas da tríade estão próximas umas das outras, separadas pelos intervalos de terça ou quarta*** (GUEST, 1996, p. 69, grifo nosso).

Para exemplificar, Guest (1996, p. 69) mostra a seguinte realização harmônica em posição cerrada

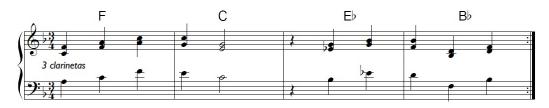



FIGURA 15 – Posição cerrada a três vozes (Ian Guest).

---

[89] Contracanto: ***Melodia que acompanha a linha principal e forma com ela uma espécie de diálogo.*** Cf. Dicionário Grove de Música. Edição Concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.,1994, p. 217, grifo nosso.

A voz mais aguda do acorde ou do bloco é a primeira voz e desempenha a função melódica. Se a nota melódica for uma nota da tríade principal subjacente (fundamental, terça ou quinta) ou se, no caso de ocorrer uma tétrade, esta nota vier a ser uma sétima, a segunda nota do bloco deverá corresponder à nota imediatamente inferior à primeira nota. A terceira nota, por sua vez, deverá corresponder à nota seguidamente inferior à terceira nota e assim sucessivamente. Se a nota melódica não representar a nota do acorde, ela substitui, geralmente, a nota do acorde imediatamente inferior (por exemplo, a nona substituindo a tônica).

Observemos o exemplo apresentado por Guest (1996, p. 72-73)

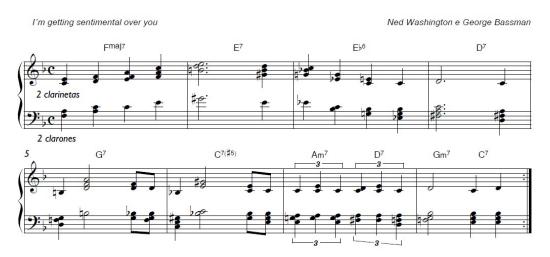



FIGURA 16 – Posição cerrada a quatro vozes (Ian Guest).

Se num bloco surgirem outras vozes além das quatro vozes iniciais, as vozes do bloco começarão a ser oitavadas partindo da primeira voz. Pode-se substituir a voz que seria oitavada por uma nota de tensão mais próxima, caso a nota da melodia pertença ao acorde e, reciprocamente, o mesmo procedimento é válido.

2.1.5 A POSIÇÃO ABERTA

Partindo do acorde, ou bloco, em posição cerrada (fechada) a técnica composicional denominada ‘*posição aberta’* consiste em deslocar as vozes inferiores à primeira voz (voz mais aguda, que é a melodia principal do acorde), à distância de uma oitava abaixo. Este procedimento de deslocar as vozes do bloco foi batizado de ‘*drops’*, que significa descida, ou queda da voz que foi deslocada. Quando ocorrer o deslocamento da segunda voz do acorde (bloco) à distância de uma oitava abaixo de sua posição original, esta voz passa a ser chamada de ‘*drop 2’*. Quando ocorrer o deslocamento da terceira voz do bloco à distância de uma oitava inferior, será chamada de ‘*drop 3’*. Dentro das possibilidades que a técnica apresenta, pode ocorrer o deslocamento de duas vozes simultâneas, também à distância de uma oitava inferior à posição original de cada voz. Esse procedimento é chamado de *drop 2+4*.

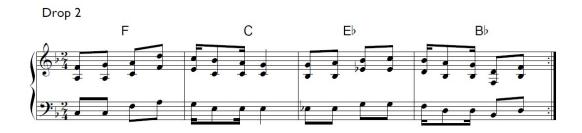



FIGURA 17 – Posição aberta em ‘*Drop 2’* (Ian Guest).

2.1.6 A POSIÇÃO ESPALHADA

De acordo com o *‘Método Prático’* de Guest (1996, p. 113) colocando a fundamental na voz mais grave do naipe em bloco, obtemos a posição espalhada (em inglês, ‘*spread’,* do verbo *`to spread`*). Nesta variação das técnicas de composição em blocos, a distribuição das vozes é realizada de maneira livre, mas é preciso observar os seguintes critérios: a voz mais aguda do acorde deve satisfazer à melodia do bloco e a voz mais grave do bloco deve

dobrar com o baixo do acorde da harmonia da passagem em questão. As vozes restantes completarão a sonoridade principal do acorde (terças maiores e menores, sétimas maiores e menores). Também podem ser acrescentadas aos blocos, notas de tensão advindas das escalas dos acordes (modos gregorianos ou escalas utilizadas na linguagem do jazz), que são as nonas, décimas primeiras e décimas terceiras. É preciso ressaltar que o intervalo entre as vozes internas do bloco obedecem ao âmbito de uma oitava. Ocorre uma exceção a esse critério apenas para a última e a penúltima voz (voz do baixo e voz anterior ao baixo). Este recurso técnico é amplamente empregado por Ogerman para a construção dos blocos com melodias passivas, quando utiliza longas notas nas mudanças harmônicas.

No exemplo proposto por Guest (1996, p. 113), estão algumas construções de acordes a quatro vozes, dada a nota melódica mais aguda e a cifra representando os acordes logo acima da pauta:

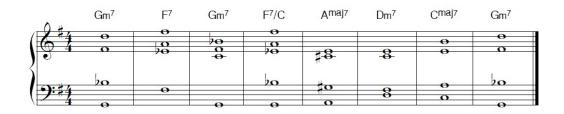



FIGURA 18 – Posição espalhada (*'Spread'*) – partitura encontrada em Ian Guest.

2.1.7 AS TÉTRADES A TRÊS VOZES

Uma tétrade é a construção de um acorde com quatro notas, sendo que três notas pertencem à tríade principal, encontradas nos acordes básicos, a saber, a raiz do acorde (ou tônica), a terça (maior ou menor) e a quinta (justa, diminuta ou aumentada). Na formação das tétrades, são adicionadas às tríades, as sétimas maiores e menores.

De acordo com Guest (1996, p. 110) na técnica das '*tétrades a três vozes'* o som das tétrades é representado por três notas no bloco, ao invés da formação original com quatro notas, mas deve conter na formação e articulação do bloco, a terça (ou 4ª) e a sétima (ou 6ª) do acorde, caso essas não sejam notas da melodia. A raiz e a quinta dos acordes podem ser omitidas. A realização harmônica de Guest (1996, p.110) para o pequeno trecho do refrão da música '*Pra que chorar*' de Baden Powell e Vinícius de Moraes propõe a construção de 21 estruturas de acordes com tétrades a três vozes. Baseado na realização harmônica de Guest (1996, p. 110) exemplifica:

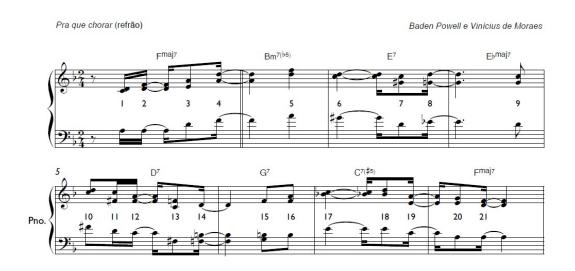



FIGURA 19 – Tétrades a três vozes (Ian Guest).

2.1.8 AS ABERTURAS (*UPPER STRUCTURES*)

As aberturas podem ser de dois tipos: tríades sobrepostas à primeira nota do bloco (voz mais aguda), ou uma sobreposição de quartas, sequenciais uma das outras.

O procedimento de composição de tríades sobrepostas é um ‘*voicing’* baseado em duas estruturas, a saber, a estrutura superior e inferior. Na estrutura superior, a voz mais aguda representa a melodia. Outras duas vozes são acrescentadas para completar uma tríade, que, preferencialmente, deve conter notas de tensão do acorde da harmonia que ficou imediatamente abaixo da nova estrutura (tríade) adicionada. Na estrutura inferior, são utilizadas apenas as notas necessárias para completar o acorde.

A aplicação dos conceitos dessas estruturas pode ser feita em passagens isoladas ou sequenciais, durante um trecho. Estes procedimentos garantem à composição um excelente resultado sonoro, por se tratar da utilização das notas de tensão dentro dos acordes:

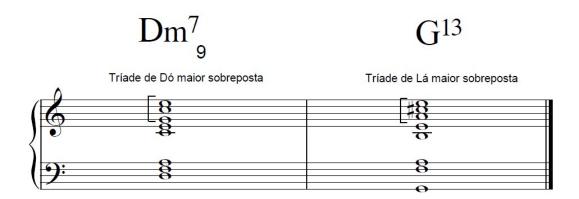



FIGURA 20 – Aberturas (‘*upper structures*’) – partitura criada pelo autor do trabalho.

Na abertura em quartas, o procedimento consiste em sobrepor duas, três, ou quatro quartas justas a partir da primeira voz do bloco (voz mais aguda). A sonoridade resultante por meio da sobreposição das quartas sobre o acorde principal será arrojada:

FIGURA 21 – Aberturas em quartas – partitura criada pelo autor do trabalho.

2.2 ANÁLISE DO ARRANJO '*DESAFINADO' ('OFF KEY')*

O arranjo de Ogerman que analisaremos é o que foi registrado no disco '*A Certain Mr. Jobim'* (1967), é posterior ao arranjo de Jobim, gravado para o disco *première* de João Gilberto, '*Chega de Saudade'* (1959). Escolhemos este exemplo (dentro do que julgamos haver tantos outros bons exemplos) devido à importância que '*Desafinado'* teve na obra de Jobim e também na obra de Ogerman. Após a análise da composição, pareceu-nos que este arranjo apresenta maior colaboração e intervenção direta de Ogerman na música de Jobim, não esquecendo de que o próprio Jobim teve condições mais que comprovadas de realizar seus próprios arranjos.

Para construir seu arranjo, Ogerman certamente se baseou em um arranjo anterior de Jobim, gravado no disco de '*Chega de Saudade'* (1959). Ogerman também colaborou com Jobim no arranjo de 'Desafinado', registrado no álbum que analisamos previamente ('*Antonio Carlos Jobim, The Composer of Desafinado Plays'*), escrevendo para a orquestra (cordas, madeiras e metais), mas, no entanto, não realizaremos neste trabalho, a análise deste arranjo de 1963, por possuirmos a partitura. A análise da linguagem artística do

compositor foi realizada baseando-nos no arranjo de 1967 (do álbum '*A Certain Mr. Jobim*'), com a referência do manuscrito do próprio Ogerman[92].

O arranjo foi escrito para a seguinte instrumentação[93]: três flautas, trombone, violinos, violoncelos e, os habituais instrumentos da sessão: piano, violão, bateria e contrabaixo. Ogerman projeta o arranjo para a tonalidade de Ré Maior, diferentemente do arranjo anterior de Jobim, o qual foi escrito para flauta, trombone, violinos, violoncelos e sessão rítmico-harmônica (baixo, bateria e violão). No arranjo de Jobim, a tonalidade escolhida difere em um tom acima ao arranjo de Ogerman (Ré maior), o qual foi escrito para a tonalidade de Mi maior.

Curiosamente, Ogerman exclui as violas do naipe das cordas, provavelmente para proporcionar brilho e clareza à sonoridade das cordas na região médio-aguda do naipe. Apesar de dar ênfase na combinação de texturas e na exploração da região extremo aguda do naipe das cordas, Ogerman escreve, de certa forma, de maneira bastante minimalista, fazendo uso de poucos elementos, dentro de uma instrumentação bastante simplificada e suave, explorando as dinâmicas leves e as combinações dos timbres das flautas e das cordas.

Os possíveis elementos que Ogerman toma emprestado do arranjo anterior (de Jobim, 1959) são os contracantos simultâneos entre violinos e trombone, que, no arranjo de Ogerman, acontecem na flauta e no violino, para a mesma passagem. Ogerman utiliza o recurso da orquestra para imprimir sua característica pessoal à composição de Jobim. Assim como Jobim utilizou em seu arranjo de 1959, para demonstrar suas habilidades, como orquestrador exímio que é Ogerman faz uso das cortinas harmônicas[94] e contracantos

---

[92] O manuscrito de '*Desafinado'* pode ser consultado no site do Instituto Jobim. Disponível em: <http://www.jobim.org/jobim/handle/2010/7701>. Acesso em 13 Nov 2012.

[93] Termo que indica os tipos, quantidades e famílias de instrumentos que o compositor escolheu para compor sua obra. Por meio da instrumentação, o intérprete [regente ou maestro] obtém de imediato, informações sobre o período que a obra foi composta, como a obra provavelmente tomará sua forma sonora, influenciará na escolha do espaço para execução da obra, quantos músicos serão necessários para executar, como também, o espaço necessário para dispor os músicos.

[94] De acordo com Guest **"*a boa cortina harmônica é um contracanto passivo harmonizado em bloco.*** *Primeiro, cria-se um contracanto melodioso; depois, esse contracanto deve ser elaborado em bloco.* ***O***

ativos[95] e passivos[96] para expandir a textura orquestral do arranjo, mas com o acréscimo de uma enorme quantidade de contrapontos melódicos.

Dentro dos 81 compassos, o arranjo possui a seguinte estrutura formal:

INTRODUÇÃO A A' B A'' CODA

Introdução [12 c.], A [c. 11-26], A' [c.27-38], B [c.39-58], A'' [c.59-77], CODA [c.78-81].

Ogerman faz a anotação da contagem dos compassos após os dois compassos iniciais do arranjo, indicando a letra **A** de ensaio, para o início da parte **A** do arranjo. Com este procedimento a intenção do arranjador é de simplesmente indicar a letra **A** de ensaio, coincidindo com o início da melodia original de Jobim para '*Desafinado'*. Portanto, o início da contagem dos compassos ocorre dois compassos depois que o arranjo é introduzido pelas cordas e no terceiro tempo do segundo compasso (que não possui número de compasso indicado) pelas flautas.

***fato do contracanto ser passivo ou de pouca mobilidade não diminui sua força melódica. Sua elaboração em bloco resulta em 'cortina harmônica' forte e vigorosa, por ser encabeçada por uma melodia previamente criada*"**(GUEST, 1996, p.119, grifo nosso).

[95] **"*Um contracanto é criado para funcionar com a melodia principal, em articulação rítmica complementar e em contraste com esta melodia.*** *Complementar por ser articulado em momentos de relativa estabilidade da melodia principal. Falamos de contracanto harmonizado quando o fundo melódico, passivo ou ativo, for realizado em bloco".* Cf. GUEST, Ian. **Arranjo:** Método Prático vol. 2. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1996, p. 119, grifo nosso.

[96] Contracanto melodioso. Cf. GUEST, Ian. **Arranjo:** Método Prático vol. 2. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1996, p. 119.

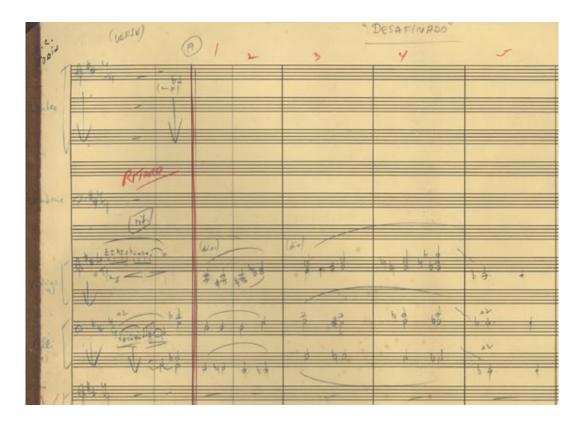



FIGURA 22 – Manuscrito original (partitura de Ogerman) de *'Desafinado'* indicando o procedimento da contagem de compassos.[97]

Os dois compassos iniciais antes da letra **A** de ensaio representam a primeira parte da introdução de doze compassos, pois os dois primeiros não são contados.

Duas melodias são escritas, a saber: uma para os violinos e uma segunda para os violoncelos, as quais caminham paralelamente em colcheias e em movimento contrário. No segundo compasso, os violinos apoiam a nota Sol4, enquanto os violoncelos sustentam a nota La1, as quais são notas dos extremos melódicos do acorde dominante de Lá maior, com sétima menor e quinta diminuta, que é construído no terceiro tempo do compasso.

[97] O manuscrito original de Ogerman para '*Desafinado*' e a partitura editada por este pesquisador se encontram nos anexos. Cf. Anexos p.253-267.

FIGURA 23 – Dois primeiros compassos iniciais de *'Desafinado'* (partitura criada por este autor).

A partir da letra **A** de ensaio, a segunda parte da introdução é iniciada (c.1-10), onde uma melodia em colcheias é citada pelo piano e acompanhada pela cortina harmônica das cordas, na técnica de composição denominada bloco. A técnica de distribuição das vozes nos blocos dessa passagem obedecem ao caminho descrito a seguir: entre o compasso 1 e os dois primeiros tempos do compasso 6, os contrabaixos realizam uma linha cromática descendente, dobrando a linha com os violoncelos à distância de uma oitava. Com isso, configura-se uma distribuição em posição espalhada (spread). Partindo do terceiro tempo do compasso 6, os violinos e os '*cellos'* se distinguem do contrabaixo. A passagem é antecipada e reforçada pelo acorde de Lá maior com décima terceira, executado pelo trio das flautas. Até o final da introdução (c. 10 escrito), as cordas percorrem um caminho dentro a técnica composicional denominada '*Drop 2'*. A passagem que é iniciada a partir do terceiro tempo do compasso 7, a voz mais aguda, escrita para os primeiros violinos, ascende até ao extremo agudo. Ogerman faz uso recorrente desse recurso orquestral, característico de sua obra. Os segundos violinos realizam

um *divisi* [98] com a função de concluir as vozes restantes do '*Drop 2'*. Observemos o exemplo na partitura por nós reeditada.

[98] Divisi: *(It., "dividido")* ***Instrução para que uma sessão da orquestra (particularmente das cordas) divida-se em duas ou mais, assumindo partes separadas,*** *frequentemente notadas no mesmo pentagrama.* Cf. Dicionário Grove de Música. Edição Concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.,1994, p. 270, grifo nosso.

Desafinado

Arranjo: Claus Ogerman
Tom Jobim
ritard.
A
Flute 1
Flute 2
Flute 3
3 Alto Flute
Trombone
Violin I
mf
div.
Violin II
mf
div.
Violoncello (2)
a2
Violoncello (2)
a2
Voz
solo
Piano
ritard.
A
Contrabass
arco
Drums

FIGURA 24 – Letra **A** de ensaio [c. 1 – 12] de *'Desafinado'.*

Analisando a parte **A**[99] da melodia (c. 11-26), surgem contracantos de resposta que imitam a melodia e a cortina harmônica em posição espalhada. Na parte **A**, também ocorrem contracantos de resposta executados pelas cordas em harmônicos (c.30). No entanto, devemos salientar os contracantos realizados simultaneamente pelas flautas e violinos (c.33-39). O contracanto executado pelos violinos é um típico contracanto passivo, utilizando notas longas (c. 37 – 44). No caso das flautas, ocorre um contracanto ativo, executando a melodia em uníssono. Os contracantos são acompanhados pela cortina harmônica das cordas, dentro de uma técnica composicional de distribuição das vozes bastante diversificada, sendo que é possível identificar as técnicas de construção em blocos estudadas previamente no ponto onde tratamos sobre Harmonia em bloco. O contracanto das flautas, escrito com grandes saltos intervalares e notas longas, é bastante característico da linguagem composicional de Ogerman. Observemos os exemplos a seguir:

[99] Aqui nos referimos à parte **A** como forma da música (A, B, A').

4
13
B
A tempo (Bossa nova)
solo
Tbn.
Vln. I
Vln. II
Dmaj7
E9(b5)
Pno.
B
A tempo (Bossa nova)
Cb.
pizz.
Kit

17
solo
Tbn.
Vln. I
Vln. II
Vc.
Vc.
a 2
a 2
Em7(add9)
A9
F♯m7(b5)
B7(b9)
Pno.
Cb.

21
C
5
Vln. I
Vln. II
Vc.
Vc.
melody col lead sheet (in D)
Em7
F♯7(♭5)
Bmaj7
B7(♭9)
Pno.
C
Cb.

25
Fl. 1
Fl. 2
Fl. 3
Vln. I
Vln. II
Vc.
Vc.
E9
E♭maj7
Pno.
Cb.

6
29
D
Fl. 1
Fl. 2
Fl. 3
Vln. I
Vln. II
Vc.
Vc.
Dmaj7
E9(b5)
Pno.
D
Cb.
pizz.

33
Fl. 1
Fl. 2
Fl. 3
Vln. I
Vln. II
Vc.
Vc.
Em7(add9)
A9
F♯m7(b5)
B7(b9)
Pno.
Cb.

FIGURA 25 – Letras **B**, **C**, **D** e **E** de ensaio [c. 13 – 44] de *'Desafinado'.*

A partir dessa passagem surgem diferentes contracantos com as mesmas características. Na letra **E** de ensaio [c. 39-58], os violinos realizam um contracanto ativo com muitos saltos intervalares. No compasso 54, aparece um contracanto para as flautas, modificando o contracanto ativo dos violinos, fazendo com que o contracanto ativo dos violinos aos poucos se torne mais passivo, com notas prolongadas e com menos saltos intervalares. Por consequência, o contracanto das flautas se torna ativo, com o surgimento de grandes saltos intervalares e notas mais articuladas. Os dois contracantos caminharão paralelamente até o compasso 39, observando o procedimento descrito acima; enquanto um realiza um contracanto ativo, o outro fica mais passivo.

Prosseguindo, podemos encontrar na parte **A'** da melodia (c.59-77) contracantos com características mais passivas, realizados conjuntamente pelos violinos e pelas flautas. Observando os compassos 65 e 66, ocorre um breve contracanto realizado pelos violinos em um ritmo uniforme, juntamente com a melodia principal. O contracanto é iniciado tanto pela melodia quanto

pelas cordas, por meio da mesma nota; no entanto, seguem seu discurso em movimento contrário.

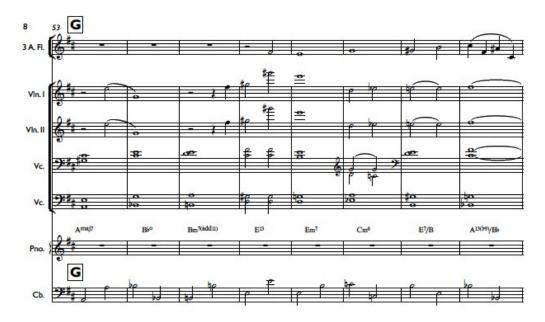



FIGURA 26 – Letras **G** e **H** de ensaio [c. 53 – 68] de *'Desafinado'.*

Nos compassos finais (c.78-79), surge uma pequena CODA (cauda). Ocorre uma modulação[100] por meio de um acorde pivô, o acorde de Dó maior com sétima maior para a tonalidade homônima (Si maior) do relativo menor (Si menor) da tonalidade original da composição (Ré maior). Na nova tonalidade, dentro do naipe das cordas, os violinos constroem uma abertura (*upper structure*) sobre o acorde de Si maior. A abertura é a tríade superior, Ré sustenido menor, que está acima do acorde de Si maior.

---

[100] <u>Modulação:</u> *(1)* ***Na música tonal, o movimento que leva de uma tonalidade a outra num processo musical contínuo.*** *As modulações mais comuns e mais simples são para tonalidades mais estreitamente relacionadas com a tonalidade principal: a maior ou menor relativa, a dominante e suas tonalidades relacionadas e a subdominante e suas tonalidades relacionadas. As modulações são em geral efetuadas usando um acorde comum;* ***desempenham um papel importante na organização formal de uma obra.*** *[...].* Cf. Dicionário Grove de Música. Edição Concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.,1994, p. 612, grifo nosso.

FIGURA 27 – Letras **I** e **J** de ensaio [c. 69 – 81] de *'Desafinado'.*

No arranjo, é possível notar que Ogerman prefere valorizar as ideias originais de Tom Jobim, expandindo e reorganizando as ideias musicais de compositor por meio de sua nova orquestração, e, ainda, trazendo elementos de contraste.

Comparando o arranjo original de Jobim com o de Ogerman, na introdução, a melodia permanece a mesma (c.1-8), mas com algumas diferenças: no arranjo de Jobim, a passagem em que a melodia estava escrita para o trombone passa a ser executada pelas cordas no arranjo de Ogerman, proporcionando mais leveza ao trecho. No arranjo de Jobim, o instrumento por ele escolhido (o trombone) garantia ao trecho uma sonoridade mais incisiva e marcante, devido à sonoridade se localizar na região médio-aguda do instrumento.

Numa análise comparativa entre o arranjo de Jobim de 1959, e o de Ogerman, de 1967, o arranjo de Ogerman traz pouca inovação no que se refere à

estrutura formal. É no tratamento harmônico que Ogerman faz suas incursões, utilizando passagens do texto de '*Off Key'* ('*Desafinado'*), para acrescentar, cada vez mais, trechos com dissonâncias até então não usuais ao estilo (bossa nova), valendo-se das técnicas de distribuição de vozes em blocos. Na passagem onde o texto em inglês diz: '*you insist my music goes against the rules*', com o intuito de dar suporte ao texto, o compositor desenvolve uma melodia harmonizada em blocos, recorrendo a significativo número de dissonâncias nos acordes.

Para efeitos de análise da linguagem artística do compositor, passamos à análise da música '*Saudade do Brazil'*:

2.3 ANÁLISE DE '*SAUDADE DO BRAZIL'*

A escolha de '*Saudade do Brazil'* se deve ao fato de que a composição possui um manuscrito original disponibilizado digitalmente no endereço eletrônico do Instituto Jobim, por meio do qual realizamos o trabalho de digitalização[101]. A escolha da composição também se deve à beleza e ao tratamento que '*Saudade do Brazil'* recebeu, desde sua gênese e, posteriormente, pela forma orquestrada por Ogerman.

'Saudade do Brazil' foi composta por Jobim, originalmente para piano. A composição chega às mãos de Ogerman na ocasião da gravação do álbum de Jobim, '*Urubu'*, gravado no '*Columbia Recording Studios'*, em Nova Iorque, entre 16 e 23 de outubro de 1975.

Como vimos, os dois compositores trabalharam juntos em diversos projetos e, com o passar do tempo, a participação de Ogerman na linguagem artística de Jobim foi se tornando cada vez mais presente e efetiva, realizando cada vez

[101] O manuscrito original de Ogerman e a partitura por nós editada de '*Saudade do Brazil'* se encontram nos anexos. Cf. Anexos p.268-314.

menos arranjos das ideias originais de Jobim, ou sendo um simples (mas necessário) arregimentador de bons músicos para as gravações do brasileiro, e sim, cada vez mais compositor e orquestrador das ideias originais de Jobim. Este dado pode ser comprovado ao observar cronologicamente a produção dos discos de Jobim, onde a importância da orquestra vai se tornando mais efetiva, as técnicas composicionais mostram-se cada vez mais sofisticadas e há uma maior criatividade na escolha da instrumentação, escrevendo o compositor para instrumentos não tão usuais para o período, tais como o clarone, e ainda, percebe-se a exclusão das violas do naipe das madeiras em algumas partituras.

Isso posto, nas oito faixas do álbum '*Urubu'*, ocorre uma divisão na concepção das composições escolhidas, sendo que as quatro primeiras são canções e as quatro últimas são composições instrumentais orquestradas, dentre estas, está '*Saudade do Brazil'*.

A orquestração foi baseada na peça escrita originalmente para piano por Jobim. Ogerman escreve para a seguinte instrumentação: flautim, três flautas, flauta contralto, oboé, corne inglês, clarineta baixo (ou clarone), fagote, vozes femininas (sopranos), quatro trompas, três trompetes, três trombones, piano, celesta, piano elétrico (*Rhodes*[102]), órgão, diversas percussões, violinos, violas, violoncelos e contrabaixos.

Ogerman projeta o arranjo para a tonalidade de Sol bemol maior, permanecendo na tonalidade primeira da peça, originalmente escrita para piano de Jobim. Nessa composição não ocorre a inserção de usual sessão rítmico-harmônica (baixo, bateria, piano ou violão), uma vez que a

[102]**Piano Rhodes** foi um piano elétrico fabricado pela firma *Fender Rhodes*. Nos últimos cinquenta anos o seu som distinto é apreciado particularmente nos estilos musicais do jazz e do rock. O piano Rhodes foi inventado na década de 1940 por Harold Rhodes e seu princípio de funcionamento deriva tanto da celesta quanto da guitarra elétrica. É tocado de modo similar a um piano tradicional, mas, ao passo que, em um piano, cada tecla faz com que um martelo coberto com feltro bata em um conjunto de cordas, em um piano Rhodes, um martelo com ponta de borracha atinge um tipo de diapasão para soar a nota. O instrumento produz o som eletricamente e o sinal pode ser processado resultando em diferentes cores timbrais. O sinal é processado frequentemente por meio de uma vibração estereofônica (que foi chamada *vibrato* no painel dianteiro do instrumento), que distribui o sinal para frente e para trás, entre a direita à esquerda.

orquestração da obra foi concebida e projetada dentro de um caráter orquestral e sinfônico. Sobre isso é possível observar que, ao longo da carreira, Ogerman foi perdendo seu interesse pela sessão rítmica e concentrou esforços na composição de música sinfônica

> *[...] Então eu escrevi uma peça chamada Lyric Suite [...] onde eliminei toda a percussão, e também no Concerto lirico para violino e orquestra, a qual gravei com Aaron Rosand [...].* ***Uma orquestra enorme, mas sem percussão****. Isso foi com a National Philharmonic Orchestra, a qual foi fundada por Stokowski nos anos 50 – ela era uma orquestra de estúdio. E esta orquestra era formidável: possuía todos os melhores instrumentistas – às vezes eu tinha cinco ou seis 'concertmasters'*[103]*. Quando gravei o Concerto lirico, Sidney Sax, o líder, o chefe de naipe, disse para mim:* ***'Isto é extremamente incomum: Você está contratando 80 músicos, e nenhuma percussão'. Eu disse: 'Sim. Estou cansado disso. Tenho ouvido bastante coisa parecida na rádio Alemã a qual posso realizar sem a falta da percussão!'*** *Bem, durante os últimos 30 curiosos anos era uma regra ter uma enorme seção de instrumentos de percussão amontoada na parte de trás da orquestra. Jovens compositores fazem o mesmo ainda hoje.* ***Penso que em geral, o mundo é bastante barulhento. Se vamos a um aeroporto, é barulhento. Se vamos à rua, é barulhenta. E eu não penso que é necessário que minha música deva concordar com isso.*** [104]

Em outra situação, mas sobre o mesmo assunto também encontramos

> ***Percebi que não estou mais faminto pela questão do ritmo como costumava ficar. Vinte anos atrás, quando encontrava alguma música que não possuía um ritmo bem resolvido,*** *costumava dormir nos concertos. Mas isso mudou .*[105]

E ainda

---

[103] Do alemão *'Konzertmeister'*. O termo similar em português é *spalla* o qual é o músico violinista líder da seção dos primeiros violinos de uma orquestra. No Reino Unido, o termo comumente usado é '*leader*'. Qualquer solo de violino em uma peça orquestral é tocado pelo spalla (exceto no caso de um concerto, onde um solista é convidado para tocar). É normalmente requerido que o spalla seja o músico mais hábil da seção, que aprenda a música rapidamente, e observe a contagem do maestro para que sirva de referência ao resto da seção. O spalla é o líder, não somente da seção das cordas, mas de toda a orquestra, subordinado apenas ao maestro. O spalla senta à esquerda do maestro, mais próximo do público, e toma decisões sobre arcadas e outros detalhes técnicos da seção dos violinos e, e às vezes, de todos os músicos das cordas. O spalla afina a orquestra antes de concertos e ensaios, e outros aspectos técnicos da gestão orquestra. Na falta do maestro, pode substitui-lo na regência do concerto.

[104] Anderson, M*. FANFARE. The magazine for serious Record Collectors. Claus Ogermann, Acessible Composer. January/february 2003. Volume 26, Number 3.* Grifo nosso, tradução nossa. Cf. Anexos p. 241-245.

[105] Idem.

> ***É por isso que escrevo cada vez mais música sinfônica.*** *Os arranjadores não mais desempenham a mesma função na música popular. Os grupos fazem seus próprios arranjos, e se eles precisarem de uma linha de oboé, ou um teto de cordas cobrindo o arranjo, eles mandam o arranjo para você. E isto não é muito interessante.* [106]

Abaixo segue a primeira página do manuscrito (arranjo) de '*Saudade do Brazil'* composto por Claus Ogerman.

[106] Idem.

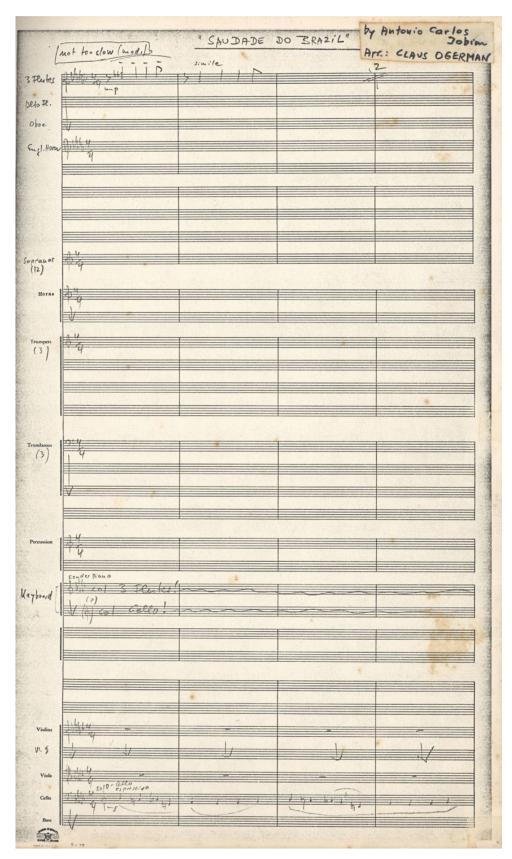



FIGURA 28 – Manuscrito original do arranjo de *'Saudade do Brazil'* composto por Claus Ogerman.

Ainda sobre a orquestração, é curioso notar a maneira de o compositor fazer as indicações das ideias musicais na partitura. É possível perceber que ele as faz de modo bastante econômico e com o intuito de economizar tempo, uma vez que não faz a indicação da instrumentação completa da obra logo de início[107], mas vai apontando, no decorrer da música, para alguns instrumentos do naipe das madeiras (flautim flauta em Sol, corne inglês, Clarineta em Si bemol) e também, para os diversos instrumentos de teclado (piano, Rhodes, celesta e órgão). O excerto do manuscrito de *Saudade do Brazil* a seguir mostra a indicação '*To Bassoon'* (fagote) ao final da linha da flauta contralto (alto Fl.) e, ao final da linha do corne inglês, está a indicação '*To Bass clarinet'*.

FIGURA 29 – Excerto do arranjo manuscrito de *'Saudade do Brazil'* composto por Claus Ogerman.

Para economizar tempo, Ogerman faz uso de outro procedimento, evitando reescrever passagens em uníssono para dois ou mais instrumentos ou para o instrumento de teclado do trecho em questão. Neste procedimento, o compositor indica, na partitura, o termo italiano '*col'* (com) adicionando, ao lado do termo, o instrumento que o copista deveria observar para o qual a linha original foi escrita. O exemplo que segue demonstra o procedimento para a linha do piano, escrevendo no primeiro compasso da linha do *klavier* (piano) a indicação do que foi já foi escrito para as flautas (*col flutes*) e para os violoncelos (*col celli*). Com uma linha curvilínea, é possível identificar o ponto onde começa e termina o trecho em que o copista deveria se basear, tendo por referência, o instrumento previamente escrito.

[107] Verificar exemplo 19, p. 69.

FIGURA 30 – Excerto do manuscrito de *'Saudade do Brazil'* demonstrando procedimentos de escrita de Ogerman.

Sobre a importância de *'Saudade do Brazil',* o cantor e compositor Dori Caymmi relata em entrevista concedida aos jornalistas Sérgio Lima e Luiz Roberto de Oliveira[108]:

> ***'Saudade do Brasil' é uma obra prima**, se bem que o Tom Jobim tocava no piano igualzinho. **Mas o Claus instrumentou a música com uma beleza, com uma capacidade de emocionar, que a música orquestrada ficou muito melhor do que tocada pelo Tom no piano.** Eu fiquei surpreso, porque geralmente as músicas só com o Tom no piano ficavam melhores do que com outra instrumentação qualquer.*

E acrescenta:

> *"Saudade do Brasil" é a minha música de cabeceira. Eu gosto mais da abertura do violoncelo em "Saudade do Brasil" do que do fagote no começo da "Sagração da Primavera" do Stravinsky.*

Sobre a orquestração de Ogerman e na ocasião da gravação da obra no DVD *'Jobim Sinfônico'* (2003) juntamente com a Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (OSESP), OLIVEIRA (2000) destaca:

> *Um exemplo é 'Saudade do Brasil', que a OSESP interpretará em arranjo assinado por Ogerman. Tudo vem de Tom, no médio, no grave, no agudo. **Com Ogerman fica principalmente o valioso mérito de transcrever as partes para os instrumentos corretos, conseguindo perfeita combinação de timbres, com colorido e dinâmica adequados. Não é pouco, ainda mais se somado à***

[108] Caymmi, Dori. **Entrevista.** Disponível em:< http://www.jobim.com.br/dori/doriframe.html>. 18 Dez 2012.

regência irrepreensível. *Alguns admiradores mais exaltados chegam a dizer que, para Tom, Ogerman foi um copista de elite. Injustiça.* ***O fato é que a dupla Tom e Ogerman deu certo. Poucos arranjadores entenderam tão bem um compositor.***

CAPÍTULO III – ANÁLISE DO ‘*CONCERTO PARA PIANO E ORQUESTRA’*

Passamos, neste capítulo, a uma análise musical comparativa entre as linguagens musicais pelas quais o compositor Claus Ogerman transitou: a linguagem da música popular e a linguagem da música erudita. Para tanto,em levantamos os aspectos e elementos da escrita do compositor (acordes, harmonia, progressões, orquestração, instrumentação e forma utilizados), a fim identificar manifestações das relações entre as linguagens da música popular e da erudita em determinados trechos do concerto.

Com esse procedimento, nosso intuito é o de demonstrar nossa hipótese de que o compositor alemão, ao se valer de sua formação europeia na música tradicional erudita, somada à vasta experiência como arranjador dos principais nomes da indústria cultural de seu tempo, conseguiu hibridar, fundir e mesclar elementos das duas linguagens musicais, desenvolvendo um material inédito e inovador para a música do final do século XX.

Para melhor compreender o conceito de ‘concerto’ e, posteriormente, o porquê da compreendermos que a utilização do verbete ‘concerto’ por Ogerman caracterizando o gênero, mais que forma musical, preedemos breve introdução ao termo ‘concerto’ a partir da etimologia e da compreensão da terminologia do verbete.

3.1 ETIMOLOGIA

Um dos formatos mais interessantes da música erudita é a forma[109] concerto. A palavra 'concerto' *tanto pode ter vindo do italiano, no sentido de 'consonância', como também* ***ter guardado seu significado original latino, isto é, 'disputa'*** (BENNETT, 1986, p. 42, grifo nosso). De acordo com o musicólogo William Weber, em artigo disponível na publicação eletrônica *'Oxford Grove Music Online'*[110] em que trata exaustivamente sobre o verbete '*concert*' (concerto), os primórdios da palavra são incertos, uma vez que 'concerto' também pode derivar da palavra latina '*concertare*', que pode ser traduzida como 'contenda' ou, como bem empregou Bennett, como 'disputa'. Pode decorrer de '*consortium*' (sociedade, participação) embora possa estar relacionada ao significado primitivo italiano de *concertare* ('para organizar, acordar, se reunir') ou à palavra inglesa '*consort*'[111].

Embora a etimologia seja duvidosa, a palavra parece ter se originado a partir da conjunção de duas palavras latinas: *conserere* (ou seja, amarrar, unir, para tecer) e *certamen* (luta, competição). A ideia é que as duas partes (solista e orquestra), dentro de um concerto, desenvolvam episódios[112] alternados de oposição, cooperação e independência na criação do fluxo da obra musical.

---

[109] *Quando um compositor está escrevendo uma peça musical, deve planejar seu trabalho com um detalhamento tão cuidadoso quanto um arquiteto ao projetar uma construção.* ***Em cada caso, o produto final deve possuir*** *continuidade,* ***equilíbrio e forma.*** *Porém, enquanto a arquitetura preocupa-se com o equilíbrio do espaço,* ***a música está voltada para o equilíbrio no tempo. Em música, usamos a palavra "forma" para descrever a maneira pela qual o compositor atinge esse equilíbrio, ao dispor e colocar em ordem suas ideias musicais – ou seja, a maneira como o compositor projeta e constrói sua música. Podemos conceber a forma de uma peça musical como sendo a estrutura total da peça.*** *Mas o compositor tem de preencher essa estrutura básica com detalhes interessantes, e para esse fim utiliza uma variedade de materiais musicais.* Cf. BENNET, Roy – Uma breve história da música. Jorge Zahar Editor, Cadernos de Música da Universidade de Cambridge, Rio de Janeiro, 1986, p. 9, grifo nosso.

[110] WEBER, William. *Grove Music Online.* Item *Concert* (ii). Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/06240>. Acesso em: 23 Nov 2012.

[111] *Consort: (Ing.) Pequeno conjunto instrumental para execução de música composta antes de c. 1700; o significado pode se estender a conjunto de vozes, com ou sem instrumentos, e às vezes é aplicado à própria música.* ***O termo deriva do italiano "concerto", que tinha o mesmo significado****. Aplicava-se originalmente a grupos de diferentes tipos de instrumentos; a expressão "broken consort" é usada hoje em dia nesse sentido. [...].* Cf. Dicionário Grove de Música. Edição Concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.,1994, p. 216, grifo nosso.

[112] *Seção subsidiária ou intermediária de um rondó* ***ou outra forma musical****; em fuga, qualquer passagem em que o tema principal não é ouvido.* Cf. Dicionário Grove de Música. Edição Concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.,1994, p. 300, grifo nosso.

A palavra concerto entrou em uso a partir dos séc. XVII e XVIII para denotar contextos onde ocorressem encontros de pessoas com o objetivo de executar música em conjunto. Até meados do séc. XIX, um concerto poderia significar um encontro privado ou uma ocasião pública, com o intuito de executar música, em uma casa ou em uma sala. A exemplo de W. A. Mozart, o qual muitas vezes se referiu em suas cartas à palavra '*konzert'* para descrever encontros domésticos e informais, no período da noite, de apresentações musicais onde todos os presentes eram artistas, ou seja, músicos de elevado nível técnico.[113]

Foi por volta de 1840 que o termo passou a ser usado apenas para eventos públicos e não teatrais, mas dentro de uma variada gama de contextos, tanto formais quanto informais. Na metade do séc. XX, o termo também foi aproveitado por alguns gêneros da música popular, tais como o *Jazz* e o *Rock*.[114]

3.1.2 TERMINOLOGIA

O *Dicionário Grove de Música,* em sua versão concisa, traz duas definições para o verbete '*concerto*': no entanto, ambas fazem menção ao verbete orquestra[115]. De acordo com a primeira definição, concerto é o *termo frequentemente aplicado no séc. XVII à música para conjunto de vozes e de instrumentos: "**desde então costuma indicar uma obra em que um instrumento solista (ou um grupo instrumental solista) contrasta com um***

[113] WEBER, William. Music. *Grove Music Online.* Item *Concert* (ii). Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/06240>. Acesso em: 23/11/2012.
[114] Idem.
[115] Orquestra: *(do gr.* ***orkestra****, "lugar de dançar")* ***Um conjunto organizado de instrumentos de cordas com arco, com mais de um músico para executar cada parte, podendo se juntar instrumentos de sopro e percussão.*** *[...]* ***No teatro grego, a palavra indicava o espaço semicircular em frente ao palco onde o coro cantava e dançava.*** *[...] O termo foi revivido na França ao final do séc. XVII e definido como o local em frente ao palco onde ficavam os instrumentos e o maestro. No início do séc. XVIII, a palavra foi aplicada aos próprios executantes. As origens da orquestra podem ser encontradas no séc. XVI, nos conjuntos de instrumentos afins nas cortes principais,* ***e nos agrupamentos especiais de instrumentos tocados em cerimônias importantes.*** Cf. Dicionário Grove de Música. Edição Concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.,1994, p. 685, grifo nosso.

conjunto orquestral". 116 Para a segunda definição o dicionário *Grove* apresenta como sendo um "***termo que designa uma apresentação musical pública, habitualmente implicando a interpretação por parte de uma orquestra" [...].117***

O modo como compreendemos o significado do termo concerto no séc. XXI fez da música o centro da atenção social. Isso, aos olhos do homem do séc. XVII seria visto como algo inovador, uma vez que a música estava resguardada a acompanhar outra atividade social e, simplesmente, ouvir música dentro de um encontro formal e regular não era usual.

No contexto social um concerto, portanto, se distingue fundamentalmente de cerimônias ou serviços, de recreações ou entretenimentos onde a música é deixada no plano auxiliar do suporte e, meramente funcional. Segundo HABERMAS (1962)[118], foi nos primeiros concertos ingleses que ***"pela primeira vez um público se reuniu para ouvir música como tal – um público composto de amantes da música onde ninguém que não fosse apto ou educado era admitido"*** (HABERMAS, 1997, p.77, grifo nosso)[119]. De acordo com Habermas[120] no séc. XVIII ocorreu uma mudança no comportamento da burguesia, privada da audição musical

> ***A transformação ocorrida pode ser observada ainda mais claramente no público de concertos*** *do que no público leitor ou espectador.* ***Essa transformação não trouxe mudança no público, mas deu lugar ao "público" mesmo como tal.*** *Como consequências do séc. XVIII permaneceu a música atada às funções da propaganda representativa; seguiu sendo, como se diz hoje, música utilitária.* ***De acordo com ele, sua função social servia à devoção e à dignidade do ofício divino, às magnificências das reuniões cortesãs e, em geral, ao esplendor das encenações festivas.*** *Os compositores estavam contratados na qualidade de músicos da Igreja, da corte ou do conselho, e trabalhavam, igualmente aos escritores de serviço para seus mecenas, aos atores cortesãos para os soberanos, obedecendo ordens.* ***Os cidadãos***

---

[116] Cf. Dicionário Grove de Música. Edição Concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.,1994, p. 211, grifo nosso.
[117] Cf. Dicionário Grove de Música. Edição Concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.,1994, p. 212, grifo nosso.
[118] HABERMAS, Jürgen. ***Strukturwandel der Öffentlichkeit:*** *Untersuchung zu einer Kategorieder bürgerlichen Öffentlichkeit.* Darmstadt: Luchterhand, 1962. Tradução Nossa.
[119] HABERMAS, Jürgen. ***"Historia y crítica de la Opinión Publica":*** *La transformación estructural de la vida publica.* 5ª edición. México D.F.: Editorial Gustavo Gili, S.A., 1997.
[120] Idem.

> ***apenas tinham oportunidades de ouvir música fora da Igreja ou de uma reunião da nobreza.*** *Em primeiro lugar, começaram a emancipar-se os Collegium Musicum[121] privados,* ***estabelecendo-se rapidamente como reuniões públicas de concertos. A entrada paga converteu o concerto em mercadoria; ao mesmo tempo, surgiu algo como uma música desvinculada de fins e obrigações*** (Habermas, 1962, p.77, grifo nosso).

Sobre a restrição que as classes sociais mais empobrecidas sofriam, o historiador egípcio, naturalizado cidadão britânico, Eric Hobsbawm[122] sustenta que entre os anos de 1789 a 1848 ***"as novas culturas nacionais estavam limitadas a uma minoria de letrados e às classes superiores e às médias"*** (HOBSBAWM, 1977, p. 279, grifo nosso). HOBSBAWM (2011) afirma que com ***"a provável exceção da ópera italiana, das reproduções gráficas da arte plástica, e de alguns pequenos poemas e canções, nenhuma das grandes realizações artísticas deste período estava ao alcance dos analfabetos ou dos pobres"*** (HOBSBAWM, 1977, p. 279, grifo nosso). Com a música e com os concertos não era diferente. E HOBSBAWM (2001) segue dizendo

> ***O palco, embora socialmente muito mais restrito,*** *também alcançava um público de milhares de pessoas.* ***A música instrumental não marchava tão bem, exceto em países burgueses como a Inglaterra e a França, e países com sede de cultura como as Américas onde grandes concertos públicos eram executados com frequência.*** *(Logo, vários compositores e virtuosos do continente europeu tinham sua atenção voltada para o lucrativo mercado anglo-saxão.)* ***Em outros países, os concertos eram patrocinados pela aristocracia local ou pela iniciativa privada dos aficionados*** (HOBSBAWM, 1977, p. 279, grifo nosso).

No entanto, uma escuta atenta já existia antes do surgimento dos concertos formais, mais proeminentemente nas igrejas e nas cortes; contudo, a música é o centro das atenções de um concerto, o que não significa necessariamente que o público obedece a uma etiqueta de completo silêncio e quietude. Práticas sociais informais continuaram ocorrendo em concertos, por exemplo,

---

[121] Collegium Musicum: ***Expressão latina par uma guilda ou associação musical, utilizada na Alemanha do séc. XVI para grupos dedicados à execução musical. Muitos desse grupos foram formados durante os sécs. XVII e XVIII,*** *especialmente nos países de língua alemã; a América do Norte seguiu esse costume nos sécs. XVIII e XIX.* ***A expressão caiu em desuso na Europa durante o séc. XIX,*** *mas foi retomada recentemente para indicar um grupo, habitualmente numa instituição acadêmica, que dá preferência à execução de música antiga em estilos "autênticos".* Cf. Dicionário Grove de Música. Edição Concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.,1994, p. 208, grifo nosso.

[122] HOBSBAWM, E. J. **A Era das Revoluções:** Europa 1789-1848, tradução de Maria Tereza Lopes Teixeira e Marcos Penchel. 14ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001.

em execuções musicais de taverna no séc. XVIII, em concertos *'promenade'*[123] entre 1830 - 40 e, mais recentemente, nos concertos de bandas de *Rock* durante o séc. XX e XXI. A rigorosa etiqueta social tornou-se a norma na rotina dos frequentadores de concertos em meados do séc. XIX, intimamente ligada à nova estética da época.[124]

Durante o séc. XX execuções musicais em concerto se tornaram mais comuns, realizadas principalmente para reviver obras que não fazem parte do repertório padrão, ou em associação a uma gravação, ou em circunstâncias em que reproduzir seriam economicamente ou fisicamente proibidas.[125]

O concerto apareceu primeiramente em partes da Itália, Alemanha e Inglaterra, durante o séc. XVII e em 1800 foi um elemento fundamental da vida musical de quase todas as cidades europeias e americanas. Durante o séc. XIX, algumas instituições de concerto evoluíram para um ritual de natureza sublime e espiritual que se tornou o centro da vida cívica e cultural. Por volta do final do séc. XX, os concertos haviam se espalhado por todo o mundo, criando raízes profundas particularmente em certos países asiáticos, notadamente no Japão e na Índia.[126]

3.1.3 A FORMA CONCERTO

Em termos estritamente musicais e composicionais, um concerto é um projeto específico, formulado e delineado por músicos compositores. Consiste em escrever música para um instrumento solista juntamente com outros instrumentos que desempenham e praticam diversas ações musicais com funções distintas: acompanhar, dialogar, participar, lutar, disputar e combater.

---

[123] Promenade Concerts: *[Proms]* ***Concertos informais para os quais vendem-se entradas a baixo preço,*** *de lugares em pé, para uma grande parte do público; os mais famosos são os HENRY WOOD PROMENADE CONCERTS.* Cf. Dicionário Grove de Música. Edição Concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.,1994, p. 747, grifo nosso.

[124] WEBER, William. Music. *Grove Music Online.* Item I. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/06240>. Acesso em: 23/11/2012.

[125] Idem.

[126] Idem.

Com o intuito de esgotar as possibilidades da forma[127] e da estrutura do concerto, recorremos a fontes específicas da literatura musical. O compositor e musicólogo italiano Giulio Bas(1947)[128] discorre em seu '*Tratatto di forma musicale' que*

> *§ 213 Concierto[129]* ***é uma Sinfonia ou Sonata para um instrumento solista com orquestra, modificada a base de diálogos alternados.*** *Logo, separadamente e em cada caso, se efetuam as modificações particulares sugeridas pela fisionomia especial da obra e o caráter próprio do instrumento solista, dos seus recursos, tanto expressivos como técnicos.* ***Em efeitos, a técnica de execução e ao virtuosismo, confere-se uma parte extensa. Fator este que talvez seja a própria origem do Concerto,*** *e adquire grande importância, especialmente quando se trata de instrumentos de timbre pronunciado, ou médios mais ou menos limitados ou únicos, como a trompa, o oboé ou a harpa.* (Bas, 1947, p. 324, grifo nosso)

Como bem descreve Giulio Bas, um concerto não deixa de ser uma composição musical na qual um instrumento solista desempenha uma parte de destaque, com modificações particulares e com caráter próprio, dialogando com a orquestra. Para definir o que é Concerto, verifica-se que o autor recorre a duas outras formas ou projetos musicais (*Sinfonia* e *Sonata*) das quais trataremos adiante, para melhor abranger o conceito musical de Concerto.

---

[127] Segundo o dicionário Grove de música em sua edição concisa para o verbete forma se encontra a definição como sendo: ***Estrutura, formato ou princípio organizador da música.*** *Tem a ver com a organização dos elementos em uma peça musical, para torna-la coerente ao ouvinte, [...]. Temas e tonalidades são apenas dois dos muitos elementos que os compositores utilizam para ajudar a articular a estrutura de uma peça, a fim de dar-lhe clareza e unidade. Existem numerosos meios, inconscientes e conscientes, através dos quais os compositores conseguem , ou tentam conseguir isso, dependendo do estilo em que estejam escrevendo.* ***A palavra "forma" é mais usada, no entanto, com referência ao plano estrutural de um único movimento:*** *termos como binário, ternário, ritornello, sonata, rondó e variações servem para esquemas formais próprios.* Cf. Dicionário Grove de Música. Edição Concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.,1994, p. 337, grifo nosso.

[128] BAS, *Julio.* ***Tratado de la forma musical.*** *Tradución de Nicolás Lamuraglia.* Ricordi Americana S.A.E.C. – Buenos Aires, 1947, tradução nossa.

[129] Aqui o autor ao explicar sobre Concerto, refere-se ao sentido moderno da forma musical. Em determinada época havia o *Concerto da Chiesa* (introduzido por T. L. Grossi Da Viadanna) para diversas vozes com órgão, que teve o seu ápice nas cantatas de Bach e que precisamente as chamava de "*Concerti*" cujo nome determinava as dificuldades de execução que a obra possuía. O termo *Concerto da Camera* (denominação introduzida por Torelli) para poucos instrumentos. Há ainda o Concerto Grosso que trataremos especificamente mais adiante. O *Concerto da Camera* converteu-se na Sonata, em Trio e em outras formas, em geral, aquela que podemos denominar música de Câmara; o *Concerto Grosso* deu origem ao Concerto atual e segundo BAS, deu origem também à música orquestral em geral (Bas, 1947, p. 324).

Os musicólogos Donald Grout e Claude Palisca (2007) [130] descrevem no importante compêndio '*A History of Western Music'* (História da Música Ocidental), a forma de converter Sonatas em Concertos de Georg Muffat[131]

> *Amigo leitor: é bem verdade que os belos concertos de um novo gênero que pude apreciar em Roma me deram grande coragem e despertaram em mim certas ideias que talvez não vos desagradem. Se nada mais consegui, pelo menos tentei servir as vossas conveniências, pois podereis executar estas sonatas de diversas maneiras, nas seguintes condições: (1) podereis tocá-las apenas com três instrumentos, a saber, dois violinos e um violoncelo ou viola baixo como fundamento [...]; (2) podereis tocá-las com quatro ou cinco instrumentos [...]; (3) se, em vez disso, quiserdes ouvi-las como concertos plenos [concerti pieni] com alguma novidade ou variedade de sonoridade, podereis formar dois coros, do seguinte modo: formai um pequeno conjunto [concertino[132]] de três ou dois violinos e um violoncelo [violoncino] ou viola da gamba que tocarão ao longo de toda a peça três partes solísticas, não dobradas. Destas partes deduzireis os dois violinos solistas, bem como os violinos que devem ser dobrados no conjunto maior [concerto grosso] onde encontrardes a letra T, que significa tutti. Estes interromper-se-ão na letra S, a partir da qual o conjunto mais pequeno tocará a solo. As violas intermédias serão dobradas proporcionalmente às outras partes do conjunto maior, com o qual tocarão, salvo onde encontrardes a letra S, onde bastará que esta parte seja tocada a solo, sem ser dobrada. Dei-me a todo este trabalho para conseguir uma oportuna variedade* (GROUT; PALISCA, 2007, p. 418).

O concerto, termo como é entendido hoje, surgiu no período barroco; era o '*concerto grosso'*, que contrastava um pequeno grupo de instrumentos (*concertino*) com um grupo instrumental um pouco maior resto da orquestra (ripieno). A popularidade da forma do '*concerto grosso'* diminuiu após o período barroco e o gênero não foi retomado até o século XX. O concerto solo, no entanto, manteve com força vital musical desde o seu início até hoje.

De acordo com Giulio Bas, o concerto moderno, geralmente, é projetado por um compositor em três movimentos: Um Primeiro Movimento, um adágio e um Final os três em forma Sonata, mas um tanto modificada. A orquestra frequentemente antecipa e resume, de maneira concisa, as ideias principais que o solista desenvolve e amplifica com liberdade criativa. De maneira especial, nos compositores do período clássico, a *ponte* é frequentemente mais

---

[130] GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. História da Música Ocidental. Tradução Ana Luiza Faria. 4ª ed. Lisboa: Gradiva, 2007.

[131] Tradução De C. V. Palisca do original italiano in DTOe, XI/2, vol. 22, Viena, 1904, p.118.

[132] Concertino: ***O grupo solista em um concerto barroco;*** *no uso posterior, um concerto em pequena escala.* Cf. Dicionário Grove de Música. Edição Concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.,1994, p. 211, grifo nosso.

ampla e ornamentada de maneira mais virtuosística . Não se realiza a repetição da primeira parte (exposição temática), indicada com o *ritornello* tal como em muitas composições sinfônicas. No caso do concerto, há uma nova maneira de repetição que se dá entre solista e orquestra. Assim como nas Aberturas, frequentemente o final das pequenas *codas*[133] que encerram a primeira parte, se funde com o começo do desenvolvimento. Este mesmo final pode ser substituído por um episódio tocado pela orquestra inteira ou ser, inteiramente suprimido (BAS, 1947, p. 325).

Perto do fim do primeiro movimento, e às vezes no segundo movimento, frequentemente ocorre uma suspensão (indicada principalmente nas obras clássicas) sobre o acorde (6/4) (segunda inversão) do acorde de tônica, onde o solista executa uma cadência, uma espécie de fantasia, de improvisação sem acompanhamento da orquestra, sobre os temas apresentados durante o concerto, colocando a si mesmo e ao seu instrumento em evidência, com todos os meios virtuosísticos que dispuser. Com frequência, estas improvisações são criadas pelo próprio solista, mas há casos onde os próprios maestros escreveram as cadências que eles próprios gostariam que o solista executasse. Há diversos exemplos de cadências diferentes e de diferentes maestros para um mesmo concerto (BAS, 1947, p. 325).

Na música moderna, o concerto foi chegando cada vez mais perto da Sinfonia [134] , devido à densidade de conteúdo e de forma, limitando sensivelmente o elemento do virtuosismo técnico. Neste sentido, o exemplo que talvez expresse melhor esta afirmação são os concertos para piano e orquestra de Brahms. No entanto, deste modo, o concerto é desnaturalizado de sua essência, motivo pelo qual está cada vez mais se desvanecendo (BAS, 1947, p. 325).

---

[133] Coda: *(It., "cauda")* ***A última parte de uma peça ou melodia; um acréscimo a um modelo, ou forma padrão.*** *Na fuga, a coda é o material musical que surge após a última entrada do sujeito e, na forma sonata, o que vem após a recapitulação.* Cf. Dicionário Grove de Música. Edição Concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.,1994, p. 205, grifo nosso.

[134] Sinfonia: *[...] (2)* ***Obra orquestral de grandes dimensões, geralmente em três ou quatro movimentos.*** *É tradicionalmente considerada a principal forma de composição orquestral.* Cf. Dicionário Grove de Música. Edição Concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.,1994, p. 868.

O musicólogo, escritor e pesquisador espanhol Jose Luis Temes [135], no apêndice de um dos seus cadernos chamados de '*Tratado de Solfeo Contemporâneo',* traz breves descrições sobre as principais formas musicais e adverte ao iniciante interessado "a ***tão logo abordar o estudo das formas musicais para adquirir uma melhor compreensão de uma obra musical"*** (TEMES, 1987, p. 113, grifo nosso). Sobre o concerto (TEMES,1987) afirma que, em sentido moderno, é uma obra escrita para um instrumento solista e orquestra. Geralmente, pode constar de três movimentos: o primeiro movimento, em forma *sonata* com inclusão (antes da reexposição ou da *coda*) de uma passagem para a apresentação do solista, denominado *cadencia* ou *fermata*. O segundo movimento, em andamento moderado, geralmente pode ser de característica melódica e cantabile, às vezes em forma de *lied*[136]. O terceiro movimento, pode ser em uma forma *rondó* ou, às vezes, novamente em forma *sonata*. Temes complementa sua breve descrição sobre a forma concerto dizendo que o *concerto duplo* e o *concerto triplo* apresentam a mesma forma, mas com dois ou três solistas, respectivamente (TEMES,1987, p. 114).

3.2 EXECUÇÃO E GRAVAÇÃO DA OBRA

A obra '*Concerto para piano e Orquestra'* foi composta por Claus Ogerman e registrada em fonograma pela gravadora '*Decca',* em 1993, com a '*National Phillarmonic Orchestra'*. Ogerman nos apresenta, talvez, uma de suas mais importantes obras, categorizada como do repertório pós-serialista. A análise realizada no presente trabalho partiu do estudo da partitura e da primeira gravação, quando Ogerman participou de maneira integral, compondo a obra,

---

[135] TEMES, Jose Luis. *Tratado de Solfeo Contemporáneo*. Cuaderno IIIa. Ediciones Línea, Madrid, España, 1987. Tradução nossa.

[136] *Canção de concerto sobre texto poético. Ainda que sua origem é distante, sua concepção romântica se deve a Schubert. Geralmente a voz é acompanhada de piano (às vezes de orquestra). É uma peça curta e frequentemente se agrupam vários lieder em um ciclo comum debaixo de um mesmo título. Seu esquema formal é basicamente A B A, ainda que em função do texto exista uma infinidade de variações* (TEMES, 1987, p. 116, tradução nossa).

regendo a orquestra durante as sessões de gravação e, ainda, sendo o solista (pianista) em seu próprio concerto.

Em seu *'Concerto para piano e Orquestra'*, Ogerman parece chegar à sua fase de maturidade como compositor e reúne em uma única obra, influências e técnicas de composição que abarcam sua experiência como compositor de música popular, dentro do idioma do jazz, da bossa nova e da música '*pop'*, mostrnado também, sua erudição, ao dispor de influências de importantes compositores como Johann Sebastian Bach[137], Alexander Scriabin[138], Max Reger[139] e Igor Stravinsky[140], a ainda, a influência dos movimentos que

---

[137] ***Bach, Johann Sebastian*** *(Eisenach, 21 mar 1685; Leipzig, 28 jul 1750)* ***Compositor e organista alemão*** *[24 na genealogia da família Bach]. [...].* ***A produção musical de Bach abrange praticamente todos os gêneros musicais de sua época [...]. Ele inaugurou novas dimensões em virtualmente todos os setores de trabalho criativo a que se dedicou, no formato, na qualidade musical e nas exigências técnicas.*** *Como era normal na época, sua produção criativa esteve, na maior parte, ligada a fatores externos, ditados por seus locais de trabalho e empregadores,* ***mas a densidade e complexidade de sua música são de tal natureza que analistas e comentadores descobriram nela significados religiosos e numerológicos dificilmente imagináveis na música de outros compositores.*** *Muitos de seus contemporâneos, especialmente o crítico J. A. Scheibe consideraram sua música complexa e carente de apelo melódico imediato,* ***mas suas harmonizações corais e obras em estilo fugal foram logo adotadas como modelos pela nova geração de músicos.*** *O percurso do desenvolvimento musical de Bach não se deixou desviar (apesar de não ter deixado inteiramente de se influenciar) pelas mudanças no estilo musical que ocorriam à sua volta [...].* Cf. Dicionário Grove de Música. Edição Concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.,1994, p. 60 - 61, grifo nosso.

[138] ***Scriabin, Aleksandr Nikolaievich*** *(Moscou, 6 jan 1872; idem, 27 abr 1915) Compositor russo. Foi condissípulo de Rachmaninov na turma de Zverev, a partir de 1884, e no Conservatório de Moscou (1888 – 92), onde seus professores foram Taniev, Arensky Esafonov. A partir de 1894, sua carreira como pianista foi empresariada por Beliaiev, que organizou suas turnês europeias e também publicou suas obras;* ***nesse estágio, estas eram basicamente para piano solo e profundamente influenciadas por Chopin*** *(a maioria de prelúdios e mazurcas),* ***embora, no final dos anos 1890, começasse a escrever para orquestra.*** *Em 1903 deixou a Rússia e a família para viver seis anos na Europa ocidental com uma jovem admiradora,* ***e seu estilo musical tornou-se mais intensamente pessoal, desenvolvendo uma profusão de ornamentos numa harmonia orientada por acordes de dominante não resolvidos ou elementos de tons inteiros.*** *Entre as obras principais desse período incluem-se o Poema divido e novamente inúmeras peças para piano. Em 1905* ***conheceu a teosofia de Madame Blavatsky, que logo substituiu seu entusiasmo pelo super-homem nietzschiano, que sublinhara as obras imediatamente precedentes. As tendências estáticas e extáticas de sua música foram estimuladas, expressando-se sobretudo no Poema do êxtase e Prometeu,*** *este último combinando as sonoridades com uma "partitura" de luzes coloridas.* ***Ainda mais ambiciosos foram os planos para o Mysterium, um ato quase religioso que uniria todas as artes,*** *e para cuja composição as obras exclusivamente para piano de 1910 – 15 foram um preparativo.* ***Esta viagem à histeria mística foi também uma jornada para além da tonalidade, em direção a uma dissonância flutuante, geralmente baseada no "acorde místico" (dó – fá# – sib – mi – lá – ré).*** Cf. Dicionário Grove de Música. Edição Concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.,1994, p. 848 - 849, grifo nosso.

[139] **Reger, (Johann Baptist Joseph) Max(ilian)** *(Brand, Alto Palatinato [Baviera], 19 mar 1873; Leipzig, 11 mai 1916) Compositor alemão. Estudou com Riemann (1890-95) em Munique e em Wiesbaden [...], deixou uma vasta produção em todos os gêneros, quase sempre em formas abstratas.* ***Foi um adepto convicto da música "absoluta" e considerava-se pertencente a uma tradição que remontava a Bach, Schumann e Brahms;*** *[...] Suas obras tardias para piano e dois pianos caracterizam-no como um sucessor de Brahms na tradição genuinamente germânica.* ***Buscou intensamente, até os seus limites, o desenvolvimento contínuo e a modulação livre de Brahms, valendo-se também com frequência, como ele, do auxílio do contraponto bachiano.*** *Muitas de suas obras são em formas de variação e fuga; também são características de sua produção uma grande energia e a complexidade do desenvolvimento temático.* Cf. Dicionário Grove de Música. Edição Concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.,1994, p. 771, grifo nosso.

permearam a primeira metade do século XX, tais como o atonalismo, o serialismo e o dodecafonismo[141].

O concerto possui dois movimentos, a saber, o I e o II movimentos. O concerto foi dedicado a Richard Ottinger (*in memorian Richard Ottinger*), pianista, regente e professor de Ogerman nos tempos de juventude do compositor, que optou por não fugir da Polônia, quando da expulsão dos alemães por Stalin, ao final da Segunda Guerra Mundial. Quanto a isso, LEES (2003) registra o relato de Ogerman

> *Quando a guerra acabou Raciborz era um território onde todos os alemães foram forçados a deixar a sua terra natal e foram forçosamente expelidos [...]. Após a guerra, Stalin não devolveu para a Polônia a parte dela. Todos os alemães foram colocados para fora e a Polônia levaria mais de um terço da Alemanha, o que era a parte leste da Alemanha, basicamente a Prússia e a Silésia. Agora, este é um fato consumado e agora é parte da Polônia. Naqueles dias alguns alemães quiseram ficar.* ***Um dentre eles era meu professor de piano, Richard Ottinger. Ainda penso bastante nele. Quão***

Segundo GROUT e PALISCA (2007, p. 666) ***foi descendente espiritual de Brahms, tinha uma prodigiosa técnica contrapontística*** *e uma imaginação copiosa, a par que o levava por vezes – em particular nas composições mais ambiciosas – a escrever peças excessivamente longas e de textura ininterruptamente densa.* ***A harmonia de Reger é quase sempre um complexo estilo pós-wagneriano de cromatismo extremo e modulações rápidas. Das suas obras longas, as melhores e mais características são aquelas onde a torrente da sonoridade romântica tardia se enquadra nos limites das formas barrocas ou clássicas estritas, como a fuga, o prelúdio coral ou o tema e variações.***

[140] *[...] participou nalgumas das tendências musicais mais relevantes da primeira metade do século XX: Igor Stravinsky. Stravinsky deu, aliás, um impulso importante a algumas destas tendências e* ***exerceu uma enorme influência sobre três gerações de compositores.*** *Nascido na Rússia em 1882, partiu para Paris em 1911, viveu na Suíça a partir de 1914, de novo em Paris desde 1920, na Califórnia a partir de 1940 e em Nova Iorque de 1969 a 1971, ano em que morreu. As principais composições da sua primeira fase foram três bailados encomendados por Sergei Diaghilev (1872 – 1929), fundador e diretor do Ballet Russo, que desde a sua primeira temporada em Paris, em 1909, se tornou uma verdadeira instituição europeia, atraindo os serviços dos maiores artistas da época. Para Diaghilev e para o público parisiense, Stravinsky escreveu O Pássaro de Fogo (1910), Petruchka (1911) e Le Sacre du printemps (A Sagração da Primavera, com o subtítulo "Imagens da Rússia pagã", 1913*)(GROUT; PALISCA, 2007 p. 720).

[141] Dodecafonismo: *Música construída de acordo com o princípio, enunciado separadamente por Hauer e Schoenberg, no início dos anos 20, de composição com base nas escalas de 12 notas.* ***De acordo com o princípio de Schoenberg, as 12 notas cromáticas da escala de temperamento igual são arrumadas numa ordem particular formando uma série que serve de base para a composição.*** *No "Método de compor com doze notas que só se relacionam umas com as outras", de Schoenberg, a série de notas pode ser usada em sua forma original, ou invertida, ou em movimento RETROGRADO, ou retrógrado invertido; em cada uma dessas formas a série pode ser transposta para qualquer altura (cada série pode portanto, ter 48 formas possíveis).* ***Toda a música da composição é construída a partir desse material básico;*** *qualquer nota pode ser repetida, mas a ordem da série deve ser mantida. São permitidas as transposições à 8º.* ***As notas podem ocorrer em qualquer voz e podem ser usadas na forma de acordes, bem como melodicamente.*** *Desenvolvimentos posteriores da teoria dodecafônica introduziram a ideia de se utilizarem segmentos de seis, quatro ou três notas de uma série como elementos de composição.* ***Tal como originalmente imaginado por Schoenberg, esse método tinha a intenção de excluir a tonalidade, apesar de compositores posteriores, especialmente Berg, terem encontrado meios de usar a técnica em um contexto tonal – como de fato fez o próprio Schoenberg.*** Cf. Dicionário Grove de Música. Edição Concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.,1994, p. 271 - 272, grifo nosso.

> ***maravilhoso ele era. Ele também era um bom regente. Ele regia oratórios em nossa cidade, a paixão segundo São Mateus de J. S. Bach, os oratórios de Handel. Ele era um tipo gentil, completamente antepolítico, mas não queria deixar sua casa, sua cidade, e então, foi fuzilado pela milícia polonesa. Dediquei meu concerto para piano em sua homenagem*** (LEES, 2003, p. 182, grifo nosso). [142]

Quanto à instrumentação, Ogerman escreve basicamente para o modelo padrão de uma orquestra romântica, adicionando alguns instrumentos não usuais, tais como o clarone (também chamado de clarineta baixo) e o '*cinelli'*. A instrumentação é seguinte – três flautas (onde a terceira flauta realiza a parte do piccolo), dois oboés, um corne inglês, três clarinetas em Si bemol (sendo que a terceira é a clarineta baixo), três fagotes, quatro trompas em Fá, três trompetes em Si bemol, dois trombones tenores, um trombone baixo, uma tuba, cinelli, triângulo, gongo, dois grupos de '*Glockenspiel'*, sinos tubulares, '*gran cassa' (bombo)*, tímpanos, primeiros e segundos violinos, violas, violoncelos e contrabaixos. A duração do concerto completo compreende 19 minutos, em média.

A seguir está a primeira página da partitura do '*Concerto para Piano e Orquestra*' por nós reeditada. [143]

---

[142] Tradução nossa.

[143] A edição da partitura foi realizada pelo do autor do presente trabalho, baseada na primeira edição de 1997, editada pela *Helios Music Co. New York*.

FIGURA 31 – Primeira página da partitura do ‘*Concerto para piano e Orquestra*’ de Claus Ogerman.

Observando e identificando alguns procedimentos composicionais que nortearam o compositor, curiosamente, Ogerman aproveitou para incluir trechos ao segundo movimento de seu concerto, a partir do material composicional anteriormente composto para '*Symbiosis'*.Esta era uma elaborada peça jazzística para a tradicional formação de piano, baixo e bateria, a qual adiciona um tratamento orquestral com cordas, madeiras e metais, registrada dezenove anos antes da gravação de seu '*Concerto para piano e Orquestra*'; no ano de 1974, com o pianista Bill Evans, no mesmo estúdio.

A profusão da hibridação (fusão) de ritmos e estilos musicais era vigente na década de 1970, no entanto, bastante ênfase era dada ao jazz. Especialmente as gravadoras, tinham olhares fitos em músicos que se envolviam com os instrumentos elétricos e na fusão de estilos como o jazz e o *rock*[144]. Eram tempos de glória com novos sons e, então, futuros novos talentos, como Chick Corea, Herbie Hancock, Mahavishnu, Jean-Luc Ponty, *Weather Report*, atraiam a atenção dos críticos de jazz e do público. Era a época dos novos teclados elétricos e da instrumentação muitas vezes exótica.

Eram tempos cada vez mais difíceis para os músicos tradicionais de jazz, em cujo topo figuravam artistas como Bill Evans. O álbum *Symbiosis* pareceu vir sob encomenda para esta demanda, sem demandar muito esforço publicitário e nem muita atenção da crítica ao projeto. Claus Ogerman compôs e orquestrou a obra tendo em mente Bill Evans como solista nos dois instrumentos de teclado (piano acústico e Rhodes) para os quais escreve a obra. Ogerman havia trabalhado com Evans em dois álbuns anteriores: o primeiro em 1963 e em 1965 (*Bill Evans with Symphony Orchestra*).

A obra é harmonicamente e ritmicamente arrojada e, coincidentemente, escrita para dois movimentos. O primeiro movimento de '*Symbiosis'* também foi material composicional para o Concerto para Orquestra de Ogerman, mas para o presente trabalho nos interessa verificar o segundo movimento de

[144] Dentre muitos exemplos dessa fusão, destacamos o grupo *Weather Report*, onde o famoso baixista elétrico Jaco Pastorius e o não menos importante saxofonista Waine Shorter, foram músicos de proa.

'*Symbiosis'*, o qual foi material composicional original para o '*Concerto para piano e Orquestra'*, do compositor.

Na gravação, Bill Evans inicia o tema sozinho ao piano, na tonalidade de Si menor, começando com um bonito tema de três notas simples em colcheias (Ré, Fá sustenido e Sol), num andamento '*rubato'* [145]. A harmonia é quase sempre melancólica. Parte desse tema é citada no filme de Paul Giamatti, chamado '*Sideways'* (2004)[146]. Uma pequena parte desta seção de abertura foi empregada em um momento crítico no enredo do filme.

FIGURA 32 – Manuscritos de trechos de '*Symbiosis*', material composicional para o segundo movimento do *'Concerto para piano e Orquestra'*.

---

[145] *Rubato (It., "roubado") Diz-se do* ***andamento ampliado*** *além daquele matematicamente disponível;* ***assim, retardado, prolongado ou ampliado.*** Cf. Dicionário Grove de Música. Edição Concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.,1994, p. 805, grifo nosso.
[146] Cf. Anexos p.266.

FIGURA 33 – Primeiros compassos do 2º movimento do *'Concerto para Piano e Orquestra'* baseados no material composicional de *'Symbiosis'.*

Sobre a gravação da obra em fonograma, o célebre pianista Glenn Gould (1932 – 1982) disse em entrevista, logo após o lançamento do álbum:

> *O produtor, arranjador, regente, pianista e arregimentador do álbum Classical Barbra foi o músico alemão Claus Ogerman e, quando não aconselhando Streisand no cuidado e na correta articulação das apojaturas hendelianas, Ogerman transita em várias outras áreas musicais também. Em 1973, ele compôs uma obra de quarenta minutos para piano e orquestra chamada Symbiosis, com a parte de piano sendo escrito para e, em sua primeira gravação, interpretada pelo americano Bill Evans. Eu não sou realmente o que se poderia chamar de um aficionado em jazz e nunca fui capaz de ficar interessado no que os americanos chamam de 'terceira corrente'*[147]*, que descreve aproximadamente o território explorado por Symbiosis,*

[147] *Third stream (Ing., "terceira corrente") Expressão cunhada por Gunther Schuller, no final dos anos 50,* ***para música que, através de improvisação, ou composição escrita, ou ambas, sintetiza as características e técnicas da música erudita contemporânea ocidental*** *e tipos de música étnica. A expressão foi originalmente usada para um estilo que vigorou durante alguns* ***anos e tentou fundir elementos do jazz*** *e* ***da música erudita ocidental.*** Cf. Dicionário Grove de Música. Edição Concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.,1994, p. 944, grifo nosso.

> *mas penso que em muitos aspectos este é um trabalho bastante notável. Muito do que está lá é o que nós, músicos eruditos, os quais necessitam que as notas estejam escritas na partitura, insistimos em chamar de música escrita por meio da composição; outros segmentos, no entanto, providenciam apenas o contorno harmônico, além de uma útil e generosa e parte do baixo cifrado, e do solista é esperado conhecimento de tais técnicas para realizar de acordo. Essas seções são, para meus ouvidos, um pouco abaixo do esperado - há simplesmente uma grande discrepância entre as espontâneas (ou supostamente espontâneas) improvisações, mesmo de um pianista tão talentoso, como Bill Evans e, as estruturas harmônicas bastante sofisticadas que* ***Ogerman erigiu. Mas, as seções verdadeiramente compostas são realmente maravilhosas. Ogerman tem uma imaginação inventiva incrivelmente harmônica e em particular, o primeiro dentre os dois movimentos de Symbiosis, é possuidor de uma amplitude enorme e unidade.*** [148]

Como solista em seu próprio concerto, Ogerman seguiu os passos de muitos outros compositores que também eram pianistas. Quanto a isso, o jornalista Martin Anderson[149] questiona, no artigo intitulado '*Claus Ogermann, Acessible Composer*' (Claus Ogermann, compositor acessível), se o compositor escreveu seu concerto como sendo um veículo para a sua própria maneira de tocar, ou como que respeitando seus próprios limites técnicos e artísticos. Na entrevista realizada por este mesmo autor ao compositor, Ogerman respondeu:

> ***Não, eu estava talvez substituindo outra pessoa.*** *Se eu tivesse me aproximado de um grande pianista, eu teria que esperar entre cinco a dez anos, mesmo que alguém desse calibre tivesse o desejo de estudar o concerto.* ***Então arregacei as mangas e pratiquei piano por dois meses, escalas e tudo o mais. Eu pensei: 'Porque não realizar a gravação você mesmo?' Seria autêntico e do jeito como eu queria que soasse.*** *Ao arregimentar um pianista de nome, pode-se conseguir mais problemas do que soluções, como aconteceu entre Stravinsky e Philippe Entremont, os quais foram colocados para trabalharem juntos porque estavam debaixo do mesmo selo. E eles tinham brigas terríveis dentro do estúdio!* ***Se o compositor tem que ir ao instrumentista e explicar como a música deveria ser tocada, isto pode se tornar uma coisa bastante delicada.*** *Acredito que tudo ficou bem. Fiquei feliz com o resultado - como um modelo para os tempos, ficou excelente*. [150]

---

[148] Comentário proferido pelo pianista Glenn Gould em 26 de agosto de 1977, em um programa de rádio canadense, cujas declarações foram feitas depois de jogar alguns dos discos de '*Symbiosis'* para o público. Anderson, M. *FANFARE. The magazine for serious Record Collectors. Claus Ogermann, Acessible Composer. January/february 2003. Volume 26, Number 3.* Grifo nosso, tradução nossa. Cf. Anexos p. 241-245.
Tradução nossa.

[149] Anderson, M. *FANFARE. The magazine for serious Record Collectors. Claus Ogermann, Acessible Composer. January/february 2003. Volume 26, Number 3.* Grifo nosso, tradução nossa. Cf. Anexos p. 241-245.

[150] Idem.

Quanto à hibridação das linguagens artísticas realizadas pelo compositor, é possível identificar a grande influência que o jazz e a música erudita exerceram sobre ele. Nas palavras do compositor, dito com profunda candura, sua música é '*deliberadamente acessível*' e é, de fato, assumidamente agradável. No entanto, ao analisar o concerto, não encontramos alguns dos elementos principais que caracterizam tanto o jazz (música popular) quanto a música erudita (de concerto). [151]

Dentre os elementos da música erudita que poderiam figurar no '*Concerto para piano e Orquestra'*, seria a forma do concerto. Não é possível identificar a forma mais consagrada da música erudita, a saber: a forma sonata e seus gritantes contrastes. Em vez disso, a música se desenvolve de maneira fluente e é possível identificar elementos minimalistas[152]. Dos elementos do jazz, poderíamos esperar ênfase na tradicional sessão rítmica (piano, baixo e bateria); no entanto, Ogerman, de início, suprime a bateria e escreve para um grande naipe de percussão orquestral no segundo movimento do concerto.

É particularmente difícil atribuir um estilo, enquadrá-lo em uma escola artística, ou, ainda, determinar uma forma para o concerto; contudo, é possível identificar na obra do compositor a hibridação (fusão) das duas linguagens musicais (erudita e popular) que fizeram parte da formação artística de Ogerman durante sua vida. Quanto a este assunto, e sobre a influência jazzística que permeia a obra, o próprio compositor esclarece:

> ***Não, porque o concerto é uma mistura. Gosto muito de música, em todos os campos. Gosto muito de jazz.*** *Conheço muitos instrumentistas de jazz pessoalmente, músicos como Oscar Peterson, e como cliente, eu frequentava os clubes de jazz em Nova Iorque: Ouvi e vi praticamente tudo.* ***Bill Evans foi um grande amigo meu e tenho certeza que há sim alguma influência.***[153]

[151] Termos como música popular, música erudita e música de concerto foram analisados no capítulo primeiro deste trabalho.
[152] Verificar conceito de minimalismo na p.1 do presente trabalho.
[153] Anderson, M. *FANFARE. The magazine for serious Record Collectors. Claus Ogermann, Acessible Composer. January/february 2003. Volume 26, Number 3.* Grifo nosso, tradução nossa. Cf. Anexos p. 241-245.

Sobre a influência da música erudita, Ogerman assinalou:

> *E ainda tem outra coisa.* ***Todos os anos eu gastava no mínimo três ou quatro meses na Alemanha.*** *Eles (os alemães) tinham um programa de rádio de música clássica que começava à meia-noite indo até às seis da manhã, e para a minha mente eles tocavam o que havia de mais barulhento na música erudita que eles podiam encontrar, tais como peças com seis percussionistas. Eu quase caí do meu sofá às três horas da manhã. Eles chamavam o programa de Concertos Noturnos, mas para um concerto noturno, eu poderia pensar nos Noturnos de Chopin, ou quartetos de cordas, ou qualquer coisa no gênero.*[154]

Acerca das decisões profissionais e composicionais que determinaram a carreira musical e a linguagem artística de Ogerman:

> ***Comecei a levar a música mais seriamente quando eu tinha dezesseis, em Nuremberg.*** *Eu conhecia um compositor o qual tinha a mesma idade que eu, Werner Heider. Ele foi para a Academia de Música que havia lá,* ***mas eu não queria ir para a Academia porque os professores com os quais eu estudava – Karl Demmer e meu professor de piano Ernst Groeschel – me disseram: 'Não vá para lá – não é bom o suficiente';*** *eles foram sondados para ensinarem lá, mas não aceitaram. De qualquer maneira, Werner Heider, o qual era um homem muito bom, se dedicou completamente ao dodecafonismo e o serialismo – o caos. De vez em quando escuto peças dele no rádio e penso que ele foi enganado, uma vez que ele era bastante talentoso.* ***Olhando para trás e voltando até Donauesschingen, onde por lá se começou a tocar música moderna desde 1923 ou 1924 – eles estrearam 2.000 composições por lá, das quais nenhuma deixou nenhuma marca. Foi como se você tivesse uma fábrica produzindo coisas que não funcionam. É claro, todos tem o direito de se expressarem – apenas o que estava acontecendo lá é simplesmente ridículo!'*** *[...],* ***o que quero dizer é que lá atrás, em 1946 eu tinha que tomar uma decisão para onde ir, e eu não fui na mesma direção de Werner Heider. Eu disse não, não. Eu vinha estudando os estudos de Chopin com o meu professor – e Scriabin – foi quando eu disse: 'Isto é sim é música.' E nada mais. E havia um problema naquilo, porque também para aquele tipo de música, eu pensava que estava muito atrasado, ou seria muito cedo para enfrenta-la.*** *O fato, quando vamos à um concerto, eles não tocam mais música moderna (avant garde) – ela está quase desaparecendo. Não vejo o mais nome de Schoenberg em concertos ou em programas de rádio como antes'.* [155]

---

[154] Idem.
[155] Idem.

Nesse ponto da entrevista, em seu texto Anderson intervém com um comentário importante ***'O tempo de fato parece estar ao lado (por assim dizer) dos compositores que criam composições mais fáceis de ouvir, tais como Górecki, Tavener e o próprio Ogermann'***[156] Ogerman, então, continua, o comentário:

> ***'Aí está a questão. Mas até mesmo Bach é fácil de ouvir***[157]***.*** *Vi um programa na televisão com Nigel Kennedy e a Gewandhaus Orchestra. Ele tocou um arranjo de uma ária retirada da Paixão segundo São Mateus, 'Erbarme dich, mein Gott,' a qual foi escrita para contralto e uma pequena orquestra de cordas. Conheço a peça muito bem, mas não tinha percebido até que Kennedy tocou a peça sem a solista – a linha do contralto foi substituída por um corne inglês – que aquilo foi a mais bela peça musical que eu pude ouvir em toda a minha vida. Tenho gravações desta peça interpretada por excelentes contraltos, tais como Margarete Klose e Brigitte Bassbaender, e mesmo as cantoras juntamente com o texto,* ***não chegaram até mim tal como a peça apenas na versão instrumental****, com o corne inglês e Nigel, tocando o violino solo conseguiram chegar.* ***Foi inacreditável. Assim como Bach, isso também é fácil de ouvir*** *– [...]. Eu estava lendo sobre uma das principais figuras da avant-garde (não vou mencionar o nome do cavalheiro) que foi citado no jornal um dia desses: ' Parece que as plateias não ficam mais tão amedrontadas com a música moderna. ' Minha questão é: 'Porque qualquer forma de arte deveria ser assustadora num primeiro momento?' Será que ele percebeu aquilo que estava admitindo naquele jornal?* [158]

Observamos, portanto, por intermédio da importante entrevista concedida a ANDERSON (2003) para a revista *Fanfare Magazine*, indicativos dos agentes que determinaram escolhas, decisões profissionais e a linguagem artística do compositor: seus estudos com Demmer e Groeschel, a consciência de uma música clássica[159] (que poderia ou não abraçar definitivamente em seus anos de juventude) e a opção por seguir ou não os movimentos vigentes que floresceram na primeira metade do século XX, em detrimento de uma música mais admissível aos ouvidos das plateias, da audiência, enfim, do público.

---

[156] Idem.
[157] O termo em inglês aqui utilizado por Ogerman é '*easy-lintening*', que no presente trabalho ganha um sentido de "agradável' e 'fácil de ouvir'.
[158] Anderson, M*. FANFARE. The magazine for serious Record Collectors. Claus Ogermann, Acessible Composer. January/february 2003. Volume 26, Number 3.* Grifo nosso, tradução nossa. Cf. Anexos p. 241-245.
[159] Sobre música clássica verificar nota de rodapé número 4, p.2.

3.3 ANÁLISE DO *'CONCERTO PARA PIANO E ORQUESTRA'*

O concerto é concebido dentro de uma forma não usual e fora do que já foi apresentado no presente trabalho[160]. Assim como o '*Concerto para Violino e orquestra'* de Alban Berg (1935), o Concerto para Piano de Ogerman recebeu apenas dois movimentos, sendo que o primeiro movimento foi escrito dentro de um único andamento.

O segundo movimento, por sua vez, recebeu diversos tratamentos no que se refere aos andamentos e aos tempos, onde, a cada novo gesto (episódio), um novo andamento é apresentado. Ogerman é bastante exato tanto na escolha quanto na indicação que faz dos tempos na partitura. Com este procedimento, acredita que as decisões musicais relacionadas ao tempo[161] podem ser mais precisas. Isso fica claro na entrevista de ANDERSON (2003) quando o autor se apropria do comentário de Richard Wagner ao afirmar que **"*o dever do maestro é obter o tempo certo*"** [162]

> ***É isso mesmo. Uma enorme quantidade de música soa engraçada porque os maestros não regem os tempos de maneira correta.*** *Alguém como Knappertsbusch era bastante lento, mas acontecia alguma coisa de mágico enquanto ele regia de maneira bastante lenta – e isso pode acontecer também, mas não é a regra.* ***Por isso é tão importante que os compositores façam indicações de tempo na partitura, não apenas as indicações no início da obra, mas através da peça. E esperançosamente os pianistas e maestros vão obedece-las.*** [163]

---

[160] Devido a isto faremos uma análise de caráter subjetivo do concerto, uma vez que o mesmo não se enquadra nos moldes das formas musicais mais convencionadas para a forma concerto.

[161] Tempo: ***(1) A pulsação básica subjacente à música;*** *é a unidade fundamental do COMPASSO, representada em regência por um movimento da mão ou da batuta. [...] (2)* ***Diz-se do ANDAMENTO de uma peça musical,*** *como "em tempo de marcha", ou para caracterizar um ritmo, como "tempo de minueto".* Cf. Dicionário Grove de Música. Edição Concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.,1994, p. 939, grifo nosso.

[162] Tradução nossa. Grifo nosso.

[163] Anderson, M*. FANFARE. The magazine for serious Record Collectors. Claus Ogermann, Acessible Composer. January/february 2003. Volume 26, Number 3.* Grifo nosso, tradução nossa. Cf. Anexos p. 241-245.

Observemos então, a disposição e escolha dos andamentos para os dois movimentos

TABELA 1: Disposição dos andamentos para os movimentos

1º MOVIMENTO	2º MOVIMENTO		
Fliessend,volando	**[fluente, voando]**	**Tranquillo**	**[tranquilo]**
		Largo	**[Amplo, lento]**
		Andante	**[Andante]**
		Maestoso	**[Majestoso]**
		Tranquillo	**[tranquilo]**

Analisando o primeiro movimento do '*Concerto para piano e Orquestra'* que, de acordo com o próprio compositor, foi concebido imaginando um estudo de piano acompanhado pela orquestra. Ogerman diz que o conceito abstrato que permeia todo o 1º movimento de seu '*Concerto para piano e Orquestra'* vem do primeiro prelúdio [164] (BWV 846) em Dó maior, do primeiro volume do '*Das Wohltemperierte Klavier'*[165] (O Cravo bem temperado) de J. S. Bach. Segundo ANDERSON (2003), Ogerman ficou intrigado com o prelúdio, uma vez que Bach deriva esta obra (mais precisamente os 32 primeiros compassos)

---

[164] Prelúdio: *(Al. Vorspiel; fr. Prélude; it. Preludio; ing. Prelude; 1at. Praeludium, praeambulum) Movimento instrumental destinado a preceder uma obra maior, ou um grupo de peças. Os prelúdios evoluíram a partir de improvisações feitas pelos instrumentistas para testar a afinação, o toque e o timbre de seus instrumentos, e por organistas de igreja para determinar a altura e o modo da música a ser cantada durante a liturgia. [...] mas durante o séc. XVII e a primeira metade do séc. XVIII,* ***o prelúdio seguido por uma fuga ou uma suite de danças tornou-se o tipo predominante. O prelúdio e fuga é forma sobretudo alemã, que atingiu seu apogeu nas obras para órgão de Bach, e em seu O cravo bem temperado.*** *O elemento improvisatório está ausente em muitos dos prelúdios de Bach, mas é de importância primordial no PRÉLUDE NON MESURÉ, com que os compositores franceses frequentemente prefaciavam suas suítes [...].* Cf. Dicionário Grove de Música. Edição Concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.,1994, p. 742-743, grifo nosso.

[165] O Cravo Bem Temperado: (BWV 846-893) Bach usou o título *Das Wohltemperierte Klavier para seu primeiro livro (1722) de prelúdios e fugas em cada uma das tonalidades maiores e menores (hoje aplica-se habitualmente a ambos os livros dessa coleção); o título alemão seria bem mais preciso se traduzido como "O teclado bem temperado", ou "O instrumento de teclado bem temperado". [...].* Cf. Dicionário Grove de Música. Edição Concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.,1994, p. 234.

apenas de um único padrão rítmico e motívico. Abaixo, está a peça que, por gerações, vem sendo tocada por estudantes de piano e por aqueles que possuem mais do que um interesse passageiro por música:

PRAELUDIUM I.

FIGURA 34 – *'Prelúdio I'* em Dó maior do 1º volume do *'Cravo bem temperado'* de J. S. Bach.

Ogerman vai adiante ao afirmar que não tem conhecimento de nenhuma outra obra do mestre alemão (Bach) em que empregue este recurso composicional. Em entrevista dada à revista *Fanfare Magazine*[166] (2003), Ogerman descreve algumas das decisões e processos composicionais para o primeiro movimento de seu concerto dizendo que ***O primeiro movimento é como se fosse um estudo para piano acompanhado pela orquestra; basicamente, é um estudo para ser tocado sem o uso do pedal,*** *[...].*[167]

Esta afirmação do compositor se tornou bastante útil para a condução da análise do primeiro movimento, uma vez que a escrita para piano é bastante complexa, exigindo do instrumentista determinado virtuosismo para executar as rápidas passagens em semicolcheias, arpejos ascendentes e descendentes, escritos nas linhas suplementares superiores no extremo agudo do instrumento e, ainda, leitura musical suficientemente boa para identificar acidentes ocorrentes que permeiam todo o primeiro movimento.

Isso posto, vamos trazer à luz o que Ogerman faz e deixa de fazer na abertura do primeiro movimento de seu concerto.

---

[166] Anderson, M*. FANFARE. The magazine for serious Record Collectors. Claus Ogermann, Acessible Composer. January/february 2003. Volume 26, Number 3.* Grifo nosso, tradução nossa. Cf. Anexos p. 241-245.
[167] Idem.

Seu impulso criativo é fixado em um princípio particular que J. S. Bach tinha evocado em seu tempo. Como Ogerman apontou, o problema em aplicar o princípio do padrão rítmico invariável (imutável), se torna crítico dentro de uma forma musical mais expandida, tal como um movimento de concerto. No prelúdio de Bach, o mestre do barroco possui a vantagem da brevidade, da concisão. O que J. S. Bach pôde conseguir em apenas trinta e cinco compassos dentro de um compasso em 4/4, Ogerman, em seu primeiro movimento, realiza sob as restrições muito mais exigentes de uma estrutura musical bem mais complexa, com 149 compassos de extensão. No movimento, Ogerman utiliza uma ferramenta composicional chamada 'fórmula de compasso dupla' (no caso, um 4/4 + 3/40, interpolando algumas sessões (unidades) de quatro compassos dentro de um compasso de 6/4, com intervalos amplamente divididos, evitando, assim, o perigo da monotonia rítmica. Debaixo de uma comprovada característica estilística do Barroco, tal como J. S. Bach exemplificou de maneira única, Ogerman, por sua vez, amplia e transforma as características do Prelúdio em Dó maior de J. S. Bach dentro de uma linguagem pós-moderna.

Observemos, então, o exemplo do padrão rítmico em fórmula de compasso dupla, usado por Ogerman para construir a estrutura básica de todo o primeiro movimento do concerto. Esta estrutura dura oito compassos e, então, inicia-se nova estrutura semelhante, com mais oito compassos de extensão.

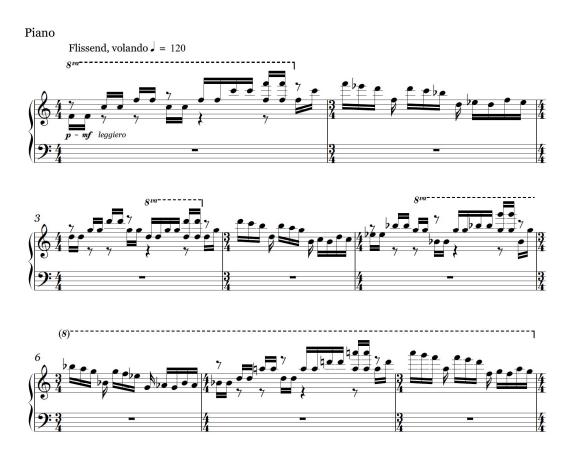



FIGURA 35 – Excerto (partitura) dos oito primeiros compassos da parte de piano.

A estrutura de oito compassos (mostrada anteriormente), é citada 16 vezes durante o primeiro movimento; no entanto, duas estruturas (letras **B** e **R** de ensaio) recebem dois compassos a mais e a menos, respectivamente. A constante sequência e repetição das estruturas de oito compassos, realizadas pelo arpejo ascendente e descendente do piano, produz um certo efeito hipnótico no ouvinte, configurando um aspecto característico da técnica da música minimalista, que, nesse exemplo, aparece na ***repetição incessante de um material, com pulsação imutável, [...] o uso de harmonias simples, tonais ou modais, e a exploração de timbres isolados são algumas das técnicas minimalistas.***[168]

[168] Cf. Dicionário Grove de Música. Edição Concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.,1994, p. 608, grifo nosso.

Piano

Flissend, volando ♩ = 120

8va

p – mf leggiero

FIGURA 36 – Padrão rítmico repetitivo do arpejo do piano.

Estas rápidas e espiraladas figuras ocorrem ascendentemente dentro dos compassos em 4/4 que, por sua vez, fazem parte da estrutura métrica padrão já citada, denominada fórmula de compasso dupla.

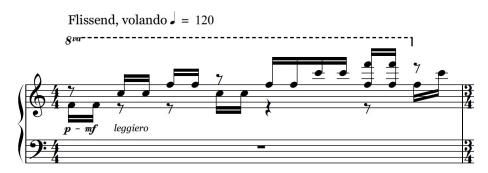



FIGURA 37 – Arpejo ascendente do piano.

A partícula menor em 3/4 da unidade métrica 4/4+3/4 realiza um movimento descendente utilizando um padrão de notas da escala diatônica, também sequencialmente organizadas, as quais interrompem a figura do arpejo.

FIGURA 38 – Movimento melódico descendente da parte do piano.

Este segundo gesto (em 3/4) proporciona um imediato elemento de contraste e variedade, sem encobrir a veracidade musical apresentada pelo primeiro gesto em 4/4.

Esta união de diferentes padrões rítmicos sequenciais pode ser ouvida em variados níveis de tons e sobre diferentes bases harmônicas, no início de cada novo compasso, assumindo a forma de um bloco rítmico invariável.

Apenas a letra **B** de ensaio não obedece à estrutura de oito compassos: entretanto, torna-se uma estrutura de dez compassos, sendo que os dois últimos também seguem o padrão métrico de 4/4+3/4.

FIGURA 39 – Letra **B** de ensaio [c. 17 – 26].

Ogerman recorre a este procedimento pretendendo, talvez, anunciar ou antecipar o novo gesto, no compasso de 6/4, quebrando a monotonia rítmica dos compassos alternados em 4/4 e 3/4.

Esta segunda estrutura (episódio) adiciona, imediatamente, um elemento surpresa, variando e, ao mesmo tempo, contrastando com o material previamente exposto no que diz respeito à métrica, ao ritmo, à tessitura, à dinâmica e, principalmente, à mudança da instrumentação, utilizando somente a sessão das cordas como acompanhamento da orquestra. Esta nova estrutura é repetida quatro vezes durante o primeiro movimento e é reexposta nas letras **C**, **G**, **K** e **O** de ensaio.

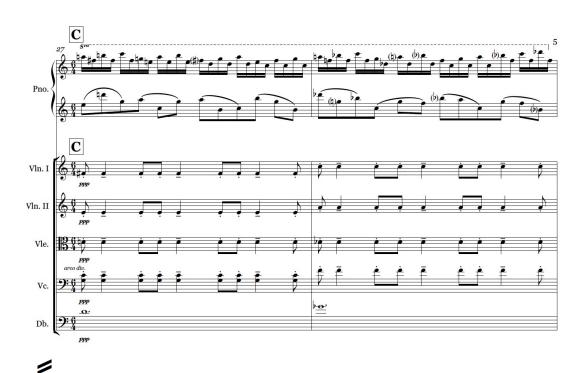
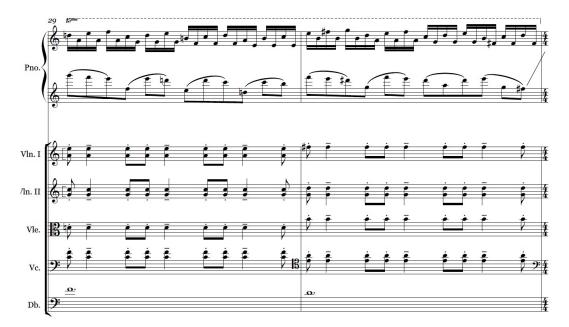



FIGURA 40 – Letra **C** de ensaio [c. 27 – 30].

Um terceiro e último gesto é iniciado nos três compassos finais do primeiro movimento. Este gesto é conclusivo, assumindo a forma de uma pequena '*coda'*. O piano desenvolve uma figura descendente em semicolcheias, chegando em um acorde com a décima primeira suspensiva, resolvendo, na tonalidade de Dó maior, num acorde de Dó maior com nona.

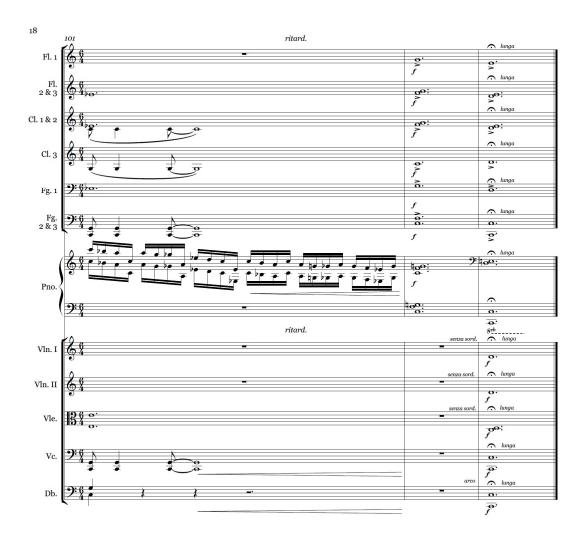



FIGURA 41 – Três compassos finais do 1º mov. do *'Concerto para piano e Orquestra'*.

Em termos harmônicos, e de acordo com entrevistas concedidas pelo compositor encontradas nos encartes de seus fonogramas, Ogerman explica que seu concerto (e grande parte de sua música) é escrito dentro do que ele chama de '*princípio maior e menor'*, que, em outros termos, significa dizer que sua música é tonal. Ogerman expõe que, no período atual, a tonalidade se estabeleceu como o sistema principal do idioma musical e que conclui que a tonalidade sempre figurou como o sistema principal e apenas durante o período do Modernismo no século XX esta primazia foi disputada.

Na escrita do compositor, parece que, de fato, ocorrem modulações sintáticas entre a tonalidade e a atonalidade tal como é possível observar no desenrolar

do primeiro movimento do concerto. Logo após o início relativamente consonante e claramente tonal, é possível verificar indícios de tensões e dissonâncias. À despeito das sucessivas passagens de puro diatonismo[169] tonal que fica claramente aparente ao ouvido, Ogerman vai acrescentando continuamente o nível de dissonâncias até que o campo harmônico é dominado por combinações de tons que vão para além do âmbito dos métodos tradicionais de análise musical. Seus conjuntos de tons estabelecem complexidades dentro do campo dissonante e estão entre os que são particularmente proeminentes no repertório atonal, especialmente em obras de Schoenberg, Berg, Webern e Stravinsky, exatamente onde devemos esperar encontrá-los.

O que vai ficando claro no decorrer da música é a integração da estrutura tonal própria do compositor com passagens que podem ser consideradas como sendo claramente atonais; contudo, com esse procedimento, Ogerman imprime um efeito geral de contínuo lirismo ao movimento. O lirismo[170] tonal contrasta com aquilo que poderia ser chamado de "atonalidade lírica", diferenciando, talvez, de um tipo mais familiar e expressivo de lirismo. O movimento não apenas expõe como o uso da atonalidade pode ser artisticamente empregado, e perde sua opacidade quando justaposto ao sistema tonal, como também mostra como um músico criativo pode revelar aspectos ignorados de uma curiosa e subversiva beleza que se encontra latente na linguagem atonal.

O primeiro movimento conclui sem deixar dúvidas na tonalidade de Dó maior, onde Ogerman acrescenta a nona (ou segundo grau) à tríade de Dó maior, proporcionando um colorido bastante peculiar aos acordes encontrados na música popular. [171] Na cadência final do primeiro movimento, é possível inferir que Ogerman, provavelmente, quis, à semelhança do 'Prelúdio n.1' de J. S. Bach, imprimir uma distante lembrança ou, pelo menos, uma ínfima citação à

---

[169] Diatônico: *Baseado em uma 8º dividida em cinco tons (T) e dois semitons (S), p. Ex. T-T-S-T-T-T-S. As escalas maior e menor natural são diatônicas, tal como os modos eclesiásticos. Um intervalo diatônico é aquele que se encontra na 8º diatônica.* Cf. Dicionário Grove de Música. Edição Concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.,1994, p. 267.

[170] Lírico: *[...].* ***Num sentido genérico, opõe-se a "dramático".*** *[...].* Cf. Dicionário Grove de Música. Edição Concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.,1994, p. 541, grifo nosso.

[171] Acordes maiores ou menores com sétimas e nonas ou tríades maiores ou menores com sétimas e/ou nonas.

cadência final do Prelúdio, usando as figuras em semicolcheias e a breve aplicação da relação tonal dominante-tônica nas últimas quatro semicolcheias escritas para o piano em uníssono, resolvendo, então, com a tríade de Dó maior.

FIGURA 42 – Cadência final do *'Prelúdio I'* em Dó maior do 1º volume do '*Cravo bem temperado'* de J. S. Bach.

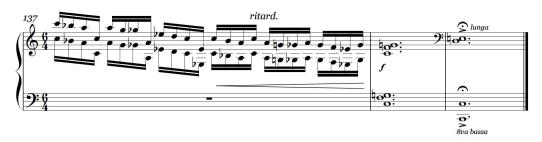



FIGURA 43 – Cadência final do 1º mov. do '*Concerto para piano e Orquestra'*.

Ogerman toma, portanto, como material composicional, o Prelúdio de J. S. Bach, no entanto, retém completa originalidade de estilo e conteúdo em sua linguagem idiomática. Propomos, assim, que a analogia com o Prelúdio é claramente um gesto em homenagem ao mestre do barroco, J. S. Bach, de quem, a partir de uma pequena obra para teclado, Ogerman derivou a ideia original de um ritmo invariante, adaptando-a ao seu propósito, como base e material composicional para o primeiro movimento de seu concerto.

Sabe-se que para a forma concerto há muito os compositores aderiram à fórmula básica – *rápido, lento e rápido* – para os andamentos dos movimentos Para um compositor experiente, desenvolver suas habilidades artísticas dentro desta estrutura tripartite dos movimentos é uma tarefa que pode ser alcançada com certa facilidade, porém, o que Ogerman pretende no segundo movimento do concerto é simplesmente satisfazer o que já é esperado, condensando esse recurso tripartite de contraste dentro da estrutura de um movimento único, mas expandido e diversificado.

O segundo movimento começa apenas com o piano, por meio de um calmo estado de espírito. A escolha do andamento para o início do movimento é *tranquilo*. Com este procedimento, o efeito obtido é inequivocamente o mesmo à fórmula tripartite (*rápido* – ***lento*** – *rápido*), acrescendo lirismo ao início do segundo movimento, proporcionando precisamente o esperado elemento de contraste, frente ao rígido padrão rítmico invariável derivado do barroco, tratado na análise do movimento anterior.

O primeiro tema, desenvolvido nos primeiros 13 compassos, é curto, um tanto fragmentado e ainda, intensamente lírico. É inteiramente tonal, diatônico e enganosamente simples, construído no âmbito da tonalidade de Si menor, apoiado em acordes funcionais (na tônica e subdominante), mais precisamente em acordes cheios de dissonâncias, com sextas, sétimas maiores e nonas, colocadas nos acordes tanto para obter o colorido desejado quanto para distrair o ouvinte de uma suposta tonalidade.

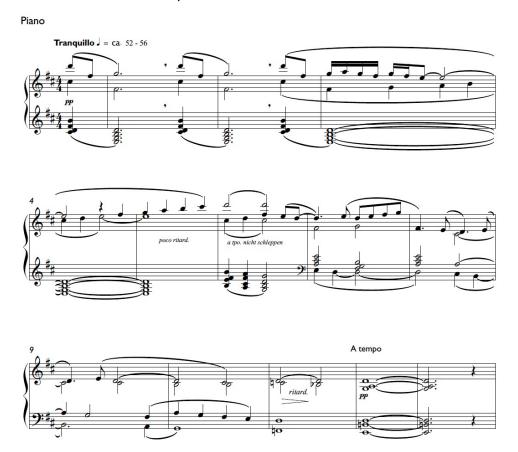



FIGURA 44 – Excerto dos 13 primeiros compassos da partitura de piano do 2º movimento do *'Concerto para piano e Orquestra'*.

Esta introdução foi utilizada primeiramente em *'Symbiosis'*. No '*Concerto para piano e Orquestra*' o material composicional foi reaproveitado.

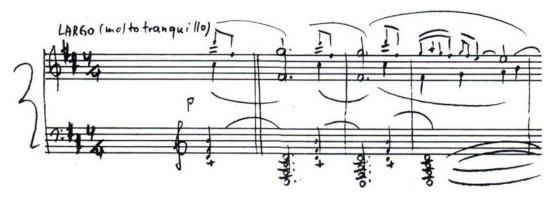



FIGURA 45 – Primeiros compassos de "*Symbiosis*" e também material composicional reaproveitado por Ogerman para compor 2º movimento do concerto.

O piano prossegue sem acompanhamento, estendendo este curto gesto introdutório pelo desenvolvimento e transformação das ideias musicais. O estado de espírito é 'questionador', como sendo próprio de alguém que faz uma pergunta irrespondível. Quanto à essa problemática, e também quanto à toda interpretação verbalizada que nos arriscarmos tecer quanto refere aos significados musicais, sabemos que sempre será algo que caminhará no campo do subjetivismo e impressionista da razão. Tal como explica o professor Arnaldo Daraya Contier, quando discorre a respeito das propriedades e particularidades que a música possui vinculada à sua forma de 'escuta' e 'interpretação', que experimenta um processo de ressignificação. Segundo CONTIER [172]

> ***'Os sentidos enigmáticos e polissêmico dos signos musicais favorecem os mais diversos tipos de 'escutas' ou 'interpretações' – verbalizadas, ou não*** *– de um público ou de intelectuais envolvidos pelos valores culturais e mentais, altamente matizados e aceitos por uma comunidade ou sociedade. A partir dessas concepções,* ***a execução de uma mesma peça musical pode provocar múltiplas 'escutas' (conflitantes, ou não) nos decodificadores de sua mensagem, pertencentes às mais diversas sociedades,*** *de acordo com uma perspectiva sincrônica ou diacrônica do tempo histórico.*

[172] CONTIER, Arnaldo Daraya. Música no Brasil: História e Interdisciplinaridade. Algumas interpretações. In: *História em Debate. Problemas, Temas e Perspectivas.* Anais do XVI Simpósio da Associação Nacional dos Professores de História – Rio de Janeiro, 22 a 26 de julho de 1991. CNPq/InFour. São Bernardo do Campo: Gráfica e Ed. FCA, 1991. P. 151-189.

> *Constata-se, portanto, a exteriorização da música no momento de sua execução pelo(s) intérprete(s) nas sociedades capitalistas, ou não, possibilitando, dessa maneira, a criação de novas relações sociais ou estéticas.* ***As possíveis conexões entre compositor + obra/intérprete(s)/"público(s)" estabelecem-se no âmbito de uma teia de significantes a significados de colorações literárias,*** *religiosas, antropológicas, ideológicas, políticas, econômicas,* ***psicanalíticas, semióticas,*** *biológicas,* ***históricas'*** (CONTIER, 1991, p. 151, grifo nosso).

Desde modo, as diversas as possibilidades interpretativas originadas por meio da 'recepção' da música podem resultar na absoluta modificação ou mutação do sentido original, proposto por seus criadores, conforme adverte o historiador Marcos Napolitano (2005)[173]

> *'o contexto da 'recepção, implica na forma de apropriação, pelos grupos culturais, dos artefatos culturais,* ***a qual pode mudar completamente o sentido inicial, intencionado pelo artista-criador*** *e pelas instituições responsáveis pela produção e circulação'* (Napolitano, 2005, p. 102, grifo nosso).

Da qualidade comovente desse estado de espírito, expressado por meio de uma linguagem musical propositadamente hesitante, podemos inferir um recorrente senso elegíaco, nas passagens onde Ogerman reduz o tempo para um andamento assaz lento, tal como ocorre na exposição do tema inicial, com o piano desprovido do acompanhamento da orquestra. Em música, uma elegia refere-se a uma *peça vocal ou instrumental,* ***"lamentando a morte de alguma pessoa".***[174] Sobre este caráter elegíaco perceptível durante passagens lentas [por exemplo, os c. 5 e c. 7], Ogerman talvez tivesse a intenção subjetiva de aludir às lembranças que restaram dos tempos difíceis de sua juventude, quando perdeu sua mãe, na ocasião do êxodo forçado aos alemães por Stalin e também o fuzilamento de seu professor de piano Richard Ottinger.

Após esta busca, desenvolvida discreta e comoventemente pelo piano, Ogerman introduz, então, a orquestra e o piano fica em silêncio, tal como mostra a letra **A** de ensaio. O tema inicial desenvolvido pelo piano é reexposto,

---

[173] NAPOLITANO, Marcos. *História & Música – história cultural da música popular.* 3ª edição. Belo Horizonte: Autêntica, 2005, p. 100 – 103.

[174] *[...].* Cf. Dicionário Grove de Música. Edição Concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.,1994, p. 294, grifo nosso.

ganhando um tratamento orquestral e é apresentado pelos primeiros e segundos violinos em uníssono, durante mais treze compassos a partir do c. 14 indo até o c. 26. A coloração orquestral durante essa passagem é restrita, utilizando quase todo o naipe das madeiras e apenas um instrumento do naipe dos metais (a tuba com o recurso da surdina) numa dinâmica muito suave [*pp*].

FIGURA 46 – Letra **A** de ensaio [c. 14 – 26].

Tanto o tema inicial do piano quanto sua reexposição orquestrada, são construídos dentro do modo[175] gregoriano eólio (Si eólio), proporcionando ao trecho uma característica melódica modal[176]. Fundamentado no modo eólio, Ogerman constrói e desenvolve os motivos e estruturas harmônicas baseando-se nesta escala gregoriana. A seguir, podemos verificar a escala grega de Si eólia e os encontros verticais (estruturas harmônicas) principais encontrados nos 26 primeiros compassos da introdução do segundo movimento.

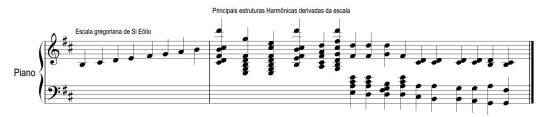



FIGURA 47 – Escala grega de Si eólia e principais estruturas harmônicas encontradas.

Como se trata de uma reexposição orquestrada do tema inicial, o tema permanece tonal, diatônico e simples. Continua no campo harmônico da tônica relativa de Ré maior (Si menor), tendo como centros de apoio tonal o acorde na tônica relativa (Si menor com sétima menor e nona) e na subdominante menor (Mi menor com sétima menor).

Em termos tonais, ao final desse trecho, a orquestra repousa em um acorde na subdominante menor (o acorde de Mi menor com sétima menor, nona e décima primeira) onde o piano retorna novamente na anacruse[177] de c.27 (**B** de ensaio), despido do acompanhamento da orquestra e desenvolve um tema

---

[175] Modo: *Termo da teoria musical ocidental com três aplicações principais, todas relacionadas a* ***acepções da palavra latina modus ("medida, "padrão", "maneira")****. A primeira diz respeito à relação entre valores de notas na notação antiga, a segunda* ***a intervalos na antiga teoria medieval*** *e a terceira* ***ao tipo de escala e tipo de melodia. Em seu sentido mais comum, "modo" significa a escala ou a seleção de notas usada como base para uma composição;*** *essa seleção tem implicações a respeito de onde as melodias deverão terminar das formas que podem assumir e (segundo a teoria antiga) do caráter expressivo de uma peça. [...].* Cf. Dicionário Grove de Música. Edição Concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.,1994, p. 612, grifo nosso.

[176] Modal: ***Termo para música baseada em um modo, ao invés de numa escala maior ou menor. Na tradição ocidental, aplica-se basicamente a música que utiliza os modos eclesiásticos da Idade Média e do Renascimento [...]*** *e a obras que se baseiam em elementos folclóricos da música, [...].* ***Um efeito de modalidade também pode ser fornecido por escalas não ortodoxas,*** *[...]* ***e a escala de tons inteiros de Debussy, embora nenhuma destas seja, em sentido estrito, modal.*** Cf. Dicionário Grove de Música. Edição Concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.,1994, p. 612, grifo nosso.

[177] Anacruse: *(Al. Aufact; ing. Anacrusis, upbeat) Nota ou grupo de notas* ***que precedem o primeiro TEMPO FORTE do ritmo a qual pertencem;*** *habitualmente, no último tempo de um compasso. [...].*Cf. Dicionário Grove de Música. Edição Concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.,1994, p. 28, grifo nosso.

dentro de uma progressão com função modulante para a tonalidade de Fá maior (c. 28) e imediatamente vai construindo uma cadência em torno da tonalidade de Si menor, acrescentando acidentes ocorrentes e distraindo o ouvido de um possível centro tonal, com acordes cromáticos e dissonantes nos c. 29 e c. 30. Finalmente, em c. 30, o compositor escreve nos moldes característicos de uma escrita barroca, como se fosse uma cadência final de um prelúdio, concerto ou invenção de Bach, dentro de uma progressão harmônica cromática partindo da tríade de Ré maior, passando por Mi bemol maior com a quinta aumentada, Mi menor com nona, Fá maior com sétima maior e resolvendo, finalmente, na tonalidade de Ré maior em c. 31.

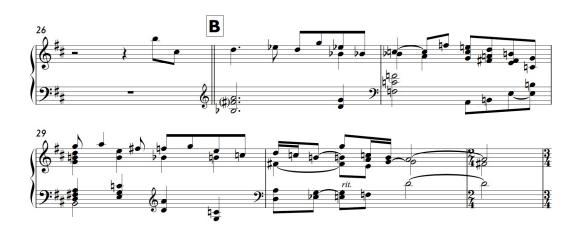



FIGURA 48 – Parte do piano solo em letra B de ensaio [c.27 – 31].

Com a chegada do piano na tonalidade de Ré Maior (c.31), Ogerman introduz novos elementos de variação. O primeiro elemento de variação é a alteração das fórmulas de compasso de 4/4 para 2/4 em c.31 e para os dois compassos seguintes, para 3/3 (c. 32) e 5/4 (c. 33). Ao todo, a soma dos tempos dos três compassos resulta em 10 tempos, podendo os compassos 31 e 32 serem considerados como apenas um compasso de cinco tempos e regidos em cinco marcações de tempo. O segundo elemento de variação é inerente ao diálogo (disputa) entre o piano e a orquestra, visto que a orquestra volta a acompanhar o piano em c. 32. No trecho que envolve os c. 32 ao c. 40 é possível identificar um recurso composicional de Ogerman quando distribui para os instrumentos da orquestra algumas das vozes internas e linhas graves do baixo, ambas

retiradas da parte do piano. Algumas vezes, dobra a melodia principal com os primeiros violinos a uma oitava superior e, em alguns casos, até duas oitavas superiores à melodia do piano [c. 34 à c. 40] e, em outras, dobra apenas as vozes internas.

FIGURA 49 – Letra **C** de ensaio [c. 34 – 40].

A partir do terceiro tempo do c. 37, Ogerman introduz um interessante recurso de modulação, realizando um cromatismo descendente em notas duplas ligadas, constituindo terças maiores e menores à medida que o cromatismo vai sucedendo, na clave de sol do piano, tendo por base a nota pedal do baixo (nota ré). Finalmente, o cromatismo é encerrado na nota Lá, formando o acorde suspensivo de Ré com sétima menor, quarta e nona menor, mas com função modulatória, prenunciando a nova tonalidade que começa a ser delineada a partir da anacruse de c. 41, a tonalidade da tônica relativa de Sol maior, Mi menor.

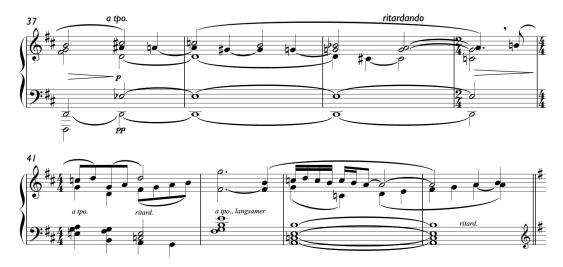



FIGURA 50 – Modulação desenvolvida pelo piano [c. 37 – 44].

O recurso modal é novamente empregado a partir de c.41 até c.44, utilizando a escala grega eólia para construir a linha melódica e as bases das estruturas harmônicas.

FIGURA 51 – Escala grega de Mi eólia e principais estruturas harmônicas encontradas.

Um novo gesto então é iniciado a partir do c. 45 (letra **D** de ensaio) onde Ogerman insere novo elemento de contraste para linha do piano, introduzindo uma estranha melodia em movimento contrário, dentro de uma divisão rítmica em semicolcheias, talvez ainda fazendo alusão ao ‘Prelúdio I’ (ou aos prelúdios e fugas) de Bach, ao usar essa divisão rítmica encontrada tipicamente nas composições do período barroco.

Para construir essa interessante melodia, o compositor faz uso de encontros intervalares consonantes de terças, quintas e sextas, alternando-os por vezes com encontros intervalares bastante dissonantes de sétimas maiores e menores e nonas.

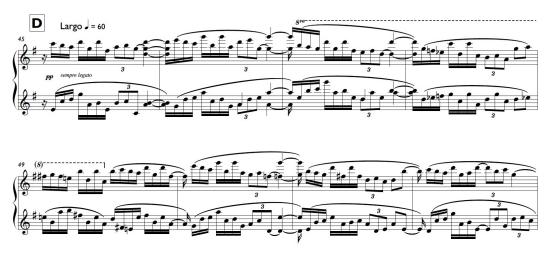



FIGURA 52 – Elemento de contraste para a linha do piano [c. 45 – 52].

A melodia é fluida, dentro de uma dinâmica muito suave (*pp*) e acontece dentro de um andamento demasiado lento (*largo*), e com notas muito ligadas, dentro de uma tessitura no extremo agudo do piano. O caráter de todo o trecho (letra **D** de ensaio) onde figura esta melodia é novamente elegíaco.

Para a orquestra, Ogerman recorre à instrumentação econômica, conseguindo um belíssimo efeito com a combinação de poucas cordas, a saber, violas, cellos e somente os contrabaixos em '*pizzicato*'[178], poucos instrumentos do naipe das madeiras, a saber, as flautas, clarinetas e clarineta baixo e, do naipe dos metais, apenas a tuba, dentro de uma dinâmica extremamente delicada entre c. 45 ao c. 57.

Notas longas são distribuídas para as violas, mas que, em algumas passagens, a linha da viola é dobrada com as clarinetas executando ágeis figuras rítmicas em semicolcheias e colcheias (c. 49, c. 51). Novo recurso orquestral é introduzido e o que ocorre paralelamente à linha do piano é uma espécie de contracanto executado pelos violoncelos e pelas madeiras. A linha do violoncelo é o fio condutor deste contracanto que, por vezes, é distribuído para os três instrumentos do naipe das madeiras. O clarone acompanha o contracanto do violoncelo em praticamente todo o trecho, que compreende o

[178] Pizzicato: *(It. "beliscado") Instrução para fazer soar a corda ou as cordas* ***de um instrumento (geralmente de arco) beliscando-as com as pontas dos dedos.*** Cf. Dicionário Grove de Música. Edição Concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.,1994, p. 729, grifo nosso.

início do c. 45 até o segundo tempo de c. 58. A curiosa instrução '*con sonorita*' é indicada para a linha do violoncelo, solicitando ao naipe para que o trecho seja tocado '*con sonorita'* (com sonoridade). Por intermédio desse recurso, um belo efeito orquestral é obtido com os violoncelos tocando uma melodia com bastante sonoridade e, somado a eles, se funde o timbre do clarone que executa o contracanto dentro de uma dinâmica extremamente suave.

49
Fl. I & 2
Fl. 3
Cl. I & 2
B. Cl.
Tba.
Pno.
Vle.
Vc.
Cb.
53
E
Fl. I & 2
Cl. I & 2
B. Cl.
Tba.
Pno.
Vle.
Vc.
Cb.

FIGURA 53 – Letra **D** de ensaio [c. 45 – 65].

Outro interessante e curioso efeito orquestral é alcançado com o dobramento dos contrabaixos em '*pizzicato',* com a suave dinâmica da tuba (*ppp*), os quais desenvolvem quase que ininterruptas figuras em semínimas entre c. 45 e c. 61. É possível inferir que, para esse trecho, Ogerman possivelmente se inspirou no '*walking bass*'[179] (baixo corrido[180]) característico do idioma jazzístico, realizado pelo contrabaixo. No concerto, o recurso idiomático proveniente de outro estilo musical ganha nova sonoridade juntamente com a tuba, como recebe também, expressividade e originalidade.

Ao final de todo esse gesto apresentado pelo piano (c. 62), surge uma frase melódica compreendida dentro de um período de quatro compassos (c. 63 ao c. 66) trazendo uma ideia musical bastante diferente do apresentado até então e não é reutilizada em nenhum outro momento do concerto. A melodia tem um caráter quase lúdico, tonal, desenvolvida no âmbito de Sol maior, mas resolvendo, na tônica relativa de Sol maior, a tonalidade de Mi menor, no acorde de Mi menor com sétima menor (c. 66, letra **F** de ensaio). Novamente, Ogerman distribui para alguns poucos instrumentos da orquestra o que está escrito para a linha do piano, com a melodia principal para uma flauta solo; as vozes internas para as violas e segundos violinos e, finalmente, as notas graves para os violoncelos.

---

[179] Walking bass: *(Ing.) BAIXO CORRIDO.* Cf. Dicionário Grove de Música. Edição Concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.,1994, p. 1013.
[180] Baixo corrido: [...]. ***No Jazz refere-se a uma linha tocada em pizzicato num contrabaixo, em semínimas regulares,*** *em compasso 4/4, as notas geralmente evoluindo por graus conjuntos; [...].* Cf. Dicionário Grove de Música. Edição Concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.,1994, p. 1013, grifo nosso.

FIGURA 54 – Letra **F** de ensaio [c. 66].

Prosseguindo com a análise, a partir da letra **F** de ensaio (c. 66) um distinto procedimento composicional contrasta com o gesto anterior (letra **E**). Ogerman introduz um trecho que varia entre a tonalidade e a atonalidade, propondo alternâncias entre os dois sistemas harmônicos e, também, sobrepondo-os. Para o trecho atonal, Ogerman usa uma técnica de composição classificada como cromatismo livre ou dodecafonismo livre. Quanto a essa técnica, a compositora espanhola Teresa Catalán[181] (2003, p. 323) afirma que a técnica é utilizada para uma música com caráter fortemente cromático, que evita qualquer implicação tonal e emprega as doze notas do todo cromático de forma quase continuada. Trata-se de uma técnica de composição bastante complexa na qual o conceito de liberdade é completamente aparente, devendo submeter-se igualmente a regras e proibições, como ocorre na música tradicional. De

---

[181] Aqui usamos o trabalho da musicóloga Teresa Catalán chamado de '*Sistemas Compositivos Temperados en el siglo XX*' onde reúne e explica os principais métodos composicionais do séc. XX. CATALÁN, Teresa. SISTEMAS COMPOSITIVOS TEMPERADOS EN EL SIGLO XX. Institució Alfons el Magnánin. Coleción Compendium Musicae. Valencia, 2003, p. 323.

acordo com CATALÁN (2003), devem-se eliminar as características principais da música tonal tradicional e existem vários princípios simples que se devem respeitar, os quais são respeitados por Ogerman em sua escrita composicional para o trecho em questão. Segundo CATALÁN (2003), as regras postuladas para a música escrita dentro da técnica do cromatismo livre são

> 1. ***O uso das escalas tradicionais deve evitar-se.*** *Do mesmo modo, os movimentos horizontais das partes (melódicos ou não), não devem se parecer com figurações derivada de escalas. Será portento inevitável que as melodias contenham mais saltos que a música tradicional,* ***ou que haja muito movimento por semitons ou muitas inversões de semitons com o fim de criar intervalos como as sétimas ou as nonas menores.***
>
> 2. ***Figurações triádicas como, por exemplo, os acordes maiores e menores, acordes de sétima, nona, ou sétima diminuta não se devem usar.*** *(Ocasionalmente é possível utilizar acordes deste último tipo com a condição de que estejam incompletos e que passem rapidamente, de forma que não tenham nenhum relevo).*
>
> 3. ***Deve-se evitar toda sucessão de acordes que se pareça com uma cadência tradicional.***
>
> 4. *É preciso usar continuadamente o total cromático dentro da oitava inclusive se ocorrerem constantes mudanças na ordem das notas.* ***Não obstante é normal em que algumas áreas específicas se empreguem menos de doze notas, ou que algumas notas sejam repetidas ou utilizadas com maior frequência que outras, sempre que se mantenha o efeito geral não tonal.***
>
> 5. ***A música não convencional deve evitar as figurações rítmicas tradicionais porque do contrário, seu caráter geral resultará incoerente*** (CATALÁN, 2003, p. 323-324, grifo nosso). [182]

A maioria das regras descritas por CATALÁN (2003) é empregada por Ogerman nos trechos escritos especificamente para a parte do piano:

[182] Tradução nossa.

FIGURA 55 – Procedimentos composicionais da música contemporânea para a parte do piano [c. 68 - 76].

Nos compassos onde Ogerman opta pela alternância e hibridação entre as duas técnicas composicionais da música contemporânea (tradicional e cromática atonal), é possível ressaltar que para o trecho compreendido entre c. 66 e c. 76, dois compassos são tonais, a saber, os c. 66, 67, 70, 71, 74 e 75, os quais apresentam melodias construídas no campo harmônico de Mi menor e, imediatamente, outros dois compassos (os c. 68, 69, 72, 73, 76) são aplicadas técnicas e regras da música atonal, empregando construções harmônicas bastante dissonantes, em instáveis combinações intervalares de sétimas maiores e menores, quartas justas e trítonos [183], dispostas cromaticamente. Mesmo quando escreve tonalmente, Ogerman provoca o ouvinte a distrair-se da tonalidade, conseguindo imprimir um efeito atonal construindo estruturas rítmicas não tão usuais à música tonal, recorrendo a cromatismos na construção melódica e empregando combinações intervalares dissonantes.

[183] Trítono: *Intervalo igual à soma de três tons inteiros, i. e., uma 4º aumentada; é exatamente a metade de uma 8º.* ***Sua instabilidade levou a que fosse apelidado de DIABOLOUS IN MUSICA no Renascimento. Essa instabilidade foi explorada na extensão e suspensão da tonalidade. Essa instabilidade foi explorada na extensão e suspensão da tonalidade.*** Cf. Dicionário Grove de Música. Edição Concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.,1994, p. 962, grifo nosso.

66
F
♩ = ca. 66
Fl. I & 2
Fl. 3
Ob. I & 2
Cl. I & 2
B. Cl.
Tba.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vle.
Vc.
Cb.
pp
I.
(I.)
nicht schleppen, sempre legato
solo viola

FIGURA 56 – Letra **F** de ensaio [c. 66 – 76].

Para contrastar com os trechos anteriores (letras **F** e **G** de ensaio), Ogerman apresenta um novo material (letra **H** de ensaio) com o qual desenvolve figurações rítmicas típicas da música tradicional tonal, justamente, para contrastar com os dois trechos anteriores, tais como o uso de escalas tradicionais maiores e menores, figurações harmônicas menores com sétimas e nonas, sucessão de acordes que configuram uma cadência, (a saber: o acorde de Sol menor com sétima menor e nona com a quinta no baixo e o acorde de Mi menor com sétima menor, décima primeira e nona) e o emprego de figurações rítmicas tradicionais, mas não tão convencionais.

FIGURA 57 – Letra **H** de ensaio [c. 87 – 94].

No trecho a seguir, letra **I** de ensaio, Ogerman recorre novamente ao material composicional usado em *'Symbiosis'*. O trecho permanece tonal, na tonalidade de Sol maior:

FIGURA 58 – Letra **I** de ensaio [c. 97 – 104].

FIGURA 59 – Material composicional retirado de *'Symbiosis'* reaproveitado para compor o novo episódio a partir de **I** de ensaio.

Concluindo a análise do *'Concerto para piano e Orquestra'* a partir da letra **R** de ensaio, o tema inicial do II mov. é reexposto (anacruse de c.203 - c. 214) numa espécie de *coda*[184] final. A orquestra sustenta um longo acorde de Mi menor com sétima menor e décima primeira, enquanto o piano realiza uma melodia livre (*'frei'* na indicação do compositor) no âmbito de Mi menor.

[184] Cf. Nota de rodapé 130, p. 101.

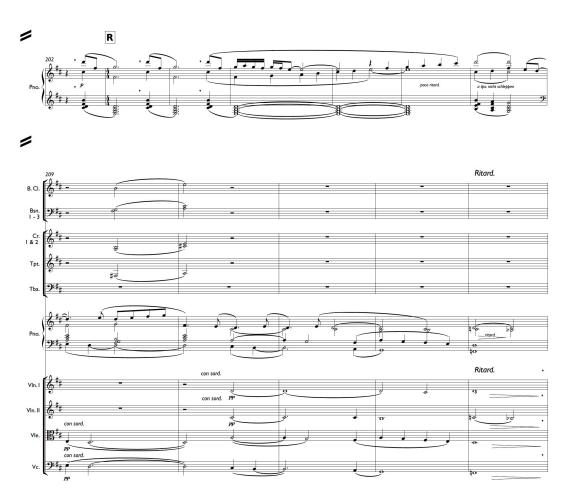
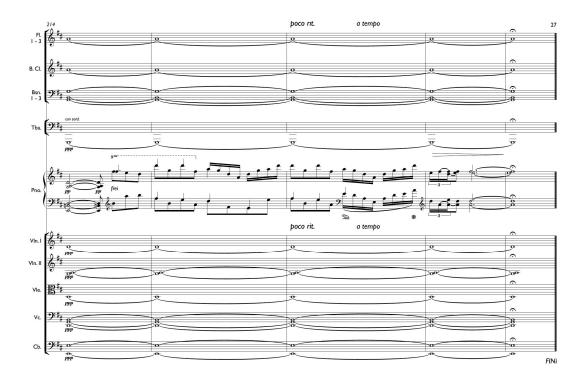



FIGURA 60 – Letra **R** de ensaio [c. 203 – 218].

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

É particularmente complexo atribuir um estilo ao compositor Claus Ogerman. Enquadrá-lo em uma escola artística ou, ainda, determinar uma forma para seu concerto foi uma tarefa que se revelou árdua devido à escassez de fontes. No entanto, foi possível identificar em sua obra a hibridação (fusão) das duas linguagens musicais (a erudita e popular) que fizeram parte da sua formação artística durante pelo menos três momentos importantes de sua vida ao comparar e analisar sua produção artística.

Um primeiro momento se dá quando o compositor inicia seus estudos com Ernst Groeschel e percebeu que ser um compositor apenas de música erudita não faria com que sua música fosse ouvida. Um segundo momento, quando realiza sua viagem para os Estados Unidos da América, para a cidade de Nova Iorque, (centro cultural mundial da época) e conhece importantes músicos que o ajudaram a ingressar no mercado de música comercial americana, alcançando projeção nacional e mundial como arranjador dos principais artistas daquela época. Um terceiro e último momento, quando o compositor abandona o mercado de gravação e inicia sua fase de maturidade composicional, compondo sua obra de música erudita, permeada de influências e reminiscências da música popular.

A instrução que Ogerman recebeu na tradição germânica de música erudita; seus estudos preliminares com Ernst Groeschel, Karl Demmer e Richard Ottinger; a influência de J. S. Bach, Max Reger, Alexander Scriabin e Igor Stravinsky; o trabalho composicional de trilhas sonoras para o cinema alemão; a convivência e o trabalho com os grandes músicos do jazz americano e internacional; as constantes e intermináveis seções de gravação, produzindo e arranjando para artistas de música '*pop'* comercial; sua contribuição para a música brasileira, concretizada por meio da duradoura parceria com Antonio Carlos Jobim, na construção e desenvolvimento do estilo do próprio Jobim – e, arriscamos dizer, da sonoridade característica da bossa nova, abrindo os

ouvidos do mundo para um estilo novo de música popular brasileira - foram elementos, ingredientes e material composicional que Claus Ogerman reuniu e aplicou como inspiração para a sua própria criação artística. Esta música não era mais para 'vestir uma canção' de um artista que serviria aos propósitos da Indústria Cultural, mas sim, uma música nova, inteiramente original.

A conexão de Ogerman com a música popular, seu uso e posterior hibridação com a música erudita é endossada nas palavras de Adhemar Nóbrega[185], quando escreveu sobre a ligação que Heitor Villa Lobos também possuiu com a música popular brasileira, anotando os variados temas folclóricos em suas viagens e pesquisas, as quais servem aos propósitos conclusivos da presente pesquisa

> ***'O aproveitamento de temática popular (ou de autoria conhecida e consagrada pela popularidade) em grandes obras de criação artística é ocorrência frequente através da história, o que testemunha não a pobreza de ideias dos grandes artistas, mas a sua capacidade de sensibilizar-se ao contato da arte do povo ou dos seus intérpretes mais autorizados e sob o influxo dessa sugestão construir obras de elevado porte, de perene significação na posteridade e representando símbolos eternos de uma cultura'*** (NÓBREGA, 1975, p.99, grifo nosso).

E prossegue:

> *'A presença de Frederico II da Prússia na história da música* ***não se deve à sua condição de flautista amador*** *e menos ainda aos seus feitos militares,* ***mas ao fato de Bach o ter celebrizado ao compor a Oferenda Musical sobre o tema oferecido pelo soberano'.*** (NÓBREGA, 1975, p.99, grifo nosso).

Para concluir, reiteramos dizendo que fazem parte da intrincada linguagem artística do compositor encontrada na obra 'Concerto para Piano e Orquestra' de Claus Ogerman, determinados elementos estilísticos provenientes da tradição da música germânico/europeia tendo como referências matriciais J. S. Bach, Max Reger, Alexander Scriabin e Steve Reich, juntamente com sua experiência adquirida, produzindo e trabalhando com os principais nomes do

---

[185] NÓBREGA, Adhemar. Os choros de Villa-Lobos. MEC – Departamento de Assuntos Culturais, Museu Villa-Lobos, Rio de Janeiro, 1975, p.99.

jazz e da música popular americana, tais como Frank Sinatra, Oscar Peterson, Bill Evans, Creed Taylor, Quincy Jones, Tommy LiPuma e, finalmente, seu importante trabalho com a música brasileira de João Gilberto e Antonio Carlos Jobim.

Acreditamos que o presente trabalho contribui para despertar e suscitar discussões acerca da obra do compositor Claus Ogerman não somente no que se refere à função primordial que Ogerman exerceu como arranjador na parceria musical entre o compositor Antônio Carlos Jobim, apresentando meios pelos quais o arranjador intervém na criação de uma obra, hibridando a suas próprias referências e experiências musicais durante o processo de criação, aplicando na composição original, a reelaboração das ideias originais do compositor, modificando a estrutura formal, harmônica, rítmica e melódica da obra.

A pesquisa contribui também com uma análise do ‘Concerto para piano e Orquestra’ do compositor Claus Ogerman, demonstrando alguns processos da elaboração da composição e verificando a hibridação dos campos musicais, o popular e o erudito realizados por Ogerman em seu concerto.

Como se depreende, a pesquisa pretende despertar o interesse de músicos intérpretes (instrumentistas e regentes), compositores e musicólogos para que a obra do compositor Claus Ogerman seja cada vez mais estudada, difundida e principalmente, tocada nas salas de concertos e espetáculos do Brasil e do mundo.

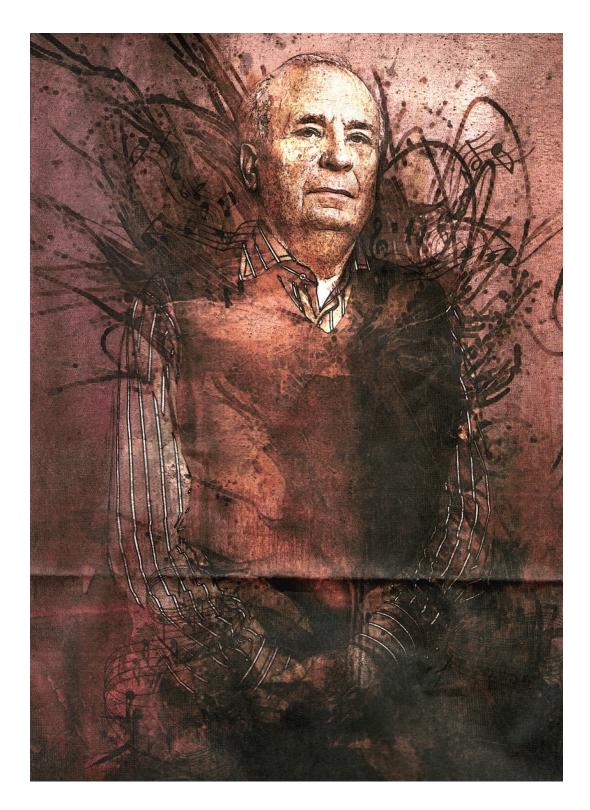



FIGURA 61 – Obra (*artwork*) sobre Claus Ogerman por Burkhard Neie.[186]

[186] Disponível em: <http://www.bjbear71.com/Ogerman/Claus-news-2.html>. Acesso em: 23 Nov 2012.

REFERÊNCIAS

ADORNO, T. W. **O fetichismo na música e a regressão da audição.** In: *Textos Escolhidos. Benjamin, Adorno, Horkheimer, Habermas. Os Pensadores.* São Paulo: Abril Cultural, 1980, p. 166-182.

________. (1996) **Textos Escolhidos - Adorno Vida e Obra - Conceito de Iluminismo** (Em parceria com Horkheimer). Coleção Os Pensadores. São Paulo: Editora Nova Cultural. Traduzido do original alemão *Begriff der Aufklarung, Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hõrens (de Dissonanzen), Der Positivismusstreit in der deutschen Soziologie Introductio,* Frankfurt am Main, 1969.

BLACKBURN, S. **Dicionário Oxford de Filosofia.** Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 1997.

BOURDIEU, P. **O poder simbólico.** Rio de Janeiro: B. Russel, 1989.

CABRAL, Sérgio. **Antonio Carlos Jobim:** uma biografia / Sérgio Cabral. – São Paulo: Lazuli Editora: Companhia Editora Nacional, 2008.

CABRAL, Sérgio. **Antônio Carlos Jobim:** uma biografia. Rio de Janeiro: Lumiar, 1997.

CANCLINI, N. G. **Culturas Híbridas:** Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade/Néstor García Canclini; tradução Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa; tradução da introdução Gênese Andrade. - 4. ed. 5. reimp. - São Paulo: EDUSP, 2011. – (Ensaios Latinoamericanos, 1).

CASTRO, Ruy. **Chega de Saudade: a história e as histórias da Bossa Nova.** São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____________. **A onda que se ergueu no mar:** novos mergulhos na Bossa Nova. São
Paulo: Companhia das Letras, 2001.

CHEDIAK, Almir. **Songbook Tom Jobim.** Rio de Janeiro: Lumiar. 3 vol.

CONTIER, A. D. **Música no Brasil:** História e Interdisciplinaridade. Algumas interpretações. In: *História em Debate. Problemas, Temas e Perspectivas.* Anais do XVI Simpósio da Associação Nacional dos Professores de História – Rio de Janeiro, 22 a 26 de julho de 1991. CNPq/InFour. São Bernardo do Campo: Gráfica e Ed. FCA, 1991. P. 151-189.

CONTIER, Arnaldo Daraya. **Música e História.** Revista de História, no. 119.

_____________. **Música no Brasil:** História e Interdisciplinariedade Algumas Interpretações (1926-1980) In: História em debate. Atas do XVI Simpósio Nacional de História, ANPUH/CNPQ, Rio de Janeiro, 1991, p. 151-189.

DUARTE, Luis de Carvalho. **OS ARRANJOS DE CLAUS OGERMAN NA OBRA DE TOM JOBIM:** REVELAÇÃO E TRANSFIGURAÇÃO DA IDENTIDADE DA OBRA MUSICAL. Universidade de Brasília – DF, 2010.

DUARTE, Luis de Carvalho. **Os Arranjos de Claus Ogerman na Obra de Tom Jobim:** Revelação e Transfiguração da Identidade da Obra Musical. Dissertação de Mestrado. Universidade de Brasília – DF, 2010.

ECO, Umberto. **Como se faz uma tese.** 21 ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.
BAS, *Giulio. Tratado de la forma musical. Tradución de Nicolás Lamuraglia.* Ricordi Americana S.A.E.C. – Buenos Aires, 1947.

GROUT, D. J; PALISCA, C. V. **História da Musical Ocidental*.*** Gradiva, Lisboa, 2001.

GUEST, Ian. **Arranjo:** Método Prático vol. 2. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1996.

__________. **Arranjo:** Método Prático vol. 3. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1996.

Habermas, Jürgen. ***"Historia y crítica de la Opinión Publica":*** *La transformación estructural de la vida publica.* 5ª edición. México D.F.: Editorial Gustavo Gili, S.A., 1997.

__________. **Strukturwandel der Öffentlichkeit:** Untersuchung zu einer Kategorieder bu rgerlichen Öffentlichkeit. Darmstadt: Luchterhand, 1962.

HARNONCOURT, N. **O Discurso dos Sons:** caminhos para uma nova compreensão musical. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1988.

HARVARD Dictionary of Music. Second Edition, Revised and Enlarged. Cambridge, Massachusetts: Willi Apel. The Belknap Press of Harvard University Press, 1974.

HOBSBAWM, E. J. **A Era das Revoluções:** Europa 1789-1848, tradução de Maria Tereza Lopes Teixeira e Marcos Penchel. 14ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001.

__________. **A Era do Capital.** 1848 – 1875. 15ª ed. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 2009.

__________. **A Era dos Impérios.** 1875 – 1914. 13ª ed. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 2009.

__________. **A Era dos Extremos.** O Breve Século XX 1914 – 1991. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras.

HORKHEIMER, M.; ADORNO, T. W. **A Indústria Cultural. O Iluminismo como Mistificação de Massas.** In: Lima, Luiz Costa. Teoria da Cultura de Massa. 7ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2000, p. 169 – 214.

JARDIM, Gil. **O Estilo Antropofágico de Villa-Lobos:** Bach e Stravinsky na Obra do Compositor. 1ª ed. São Paulo: Edição Philarmonia Brasileira, 2005.

JOBIM, A. C. **Cancioneiro Jobim:** obras escolhidas: arranjos para piano/ Antonio Carlos Jobim, Paulo Jobim. – Rio de Janeiro: Jobim Music, 2002.

JOBIM, Helena. **Antonio Carlos Jobim:** Um Homem iluminado. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1996.

JOBIM, Paulo et all. **Cancioneiro Jobim.** Obras Completas, vol. I (1947-1958). Rio de Janeiro: Jobim Music, 2001.

LAKATOS, E. M.; MARCONI, M. A. **Fundamentos de Metodologia Científica.** 3ª ed. Ver. E ampl. São Paulo: Atlas, 1993.

LEES, Gene. ***Friends along the way:*** *a journey through jazz/ Gene Lees.* Yale University press. New Haven & London, 2003.

MARCEL, L. A. **Bach.** Martins Fontes, São Paulo, 1990.

MARCUSE, H. **Cultura y sociedad.** Buenos Aires: Sur, 1969.

MARSHALL, R. L. **The Music of Johann Sebastian Bach** – The Sources, the Style, the Significance. Schirmer Books, New York, 1990.

MÓDOLO, Parcival. **A Música no Culto Protestante:** convergências entre as ideias de Martinho Lutero e João Calvino, 2006.

____________. **"Impressão" ou "Expressão":** o papel da música na Missa Romana medieval e no Culto Reformado. Teologia para Vida, São Paulo, v.1, n.1, p.111-128, jan./jun. 2005.

____________. **Música:** *Explicatio Textus, Praedicatio Sonora*. Fides Reformata, São Paulo, v.1, n.1, p.60–64, jan./jun.1996.

MURRAY, Edward. ***Grove Music Online.*** Item *Evans, Bill* (i). Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/09099>. Acesso em: 23 Nov 2012.

NAPOLITANO, Marcos. **História & Música** – História Cultural da Música Popular. 3ª edição. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.
NÓBREGA, Adhemar. **Os Choros de Villa-Lobos.** MEC – Departamento de Assuntos Culturais, Museu Villa-Lobos, Rio de Janeiro, 1975, p.99.

OLIVEIRA, Joel Barbosa de. **ARRANJO LINEAR:** UMA ALTERNATIVA ÀS TÉCNICAS TRADICIONAIS DE ARRANJO EM BLOCO. Dissertação de Mestrado. Campinas, 2004.

SADIE, Stanley. **Dicionário Grove de Música:** edição concisa. Editado por Stanley Sadie; editora assistente, Alison Latham; tradução, Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

STRUNK, Steven. *Grove Music Online.* Item Ogerman, Claus. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/J336100>. Acesso em: 23 Nov 2012.

UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE, **Apresentação de trabalhos acadêmicos:** guia para alunos da Universidade Presbiteriana Mackenzie. 3ed. São Paulo: Editora Mackenzie, 2004. Vol. 3. Companhia das Letras, São Paulo, 2004.

SCHOENBERG, Arnold. **Harmonia.** 3ª. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2001.
TEMES, Jose Luis. ***Tratado de Solfeo Contemporáneo.*** Cuaderno III a. Ediciones Línea, Madrid, España, 1987.

TINHORÃO, José Ramos. **História Social da Música Popular Brasileira.** São Paulo:34,1998.

___________. **Música popular: um tema em debate.** 3ª Edição. São Paulo: 34, 1997.

WEBER, William. ***Grove Music Online.*** Item *Concert* (ii). Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/06240>. Acesso em: 23 Nov 2012.

WIGGERSHAUS, R. **A Escola de Frankfurt.** História, desenvolvimento teórico, significação política. Tradução de Lilyane Deroche-Gurgel et al. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002.

WOLFF, C. ***Bach – Essays on his life and music.*** Harvard University Press, 1996.

ARTIGOS EM JORNAIS E PERIÓDICOS

ANDERSON, M. ***FANFARE. The magazine for serious Record Collectors.*** *Claus Ogermann, Acessible Composer. January/february 2003. Volume 26, Number 3.*

OLIVEIRA, Luis Roberto. **Tom Jobim e seus maestros.** In. Folha de São Paulo, Caderno ilustrada, 9 de dezembro de 2002.

REFERÊNCIAS COMPLEMENTARES

BARTEL, D. **Musica Poetica.** University of Nebraska Press, Nebraska, USA, 1997.

CAMPOS, Augusto de. **Balanço da Bossa e outras bossas.** São Paulo: Perspectiva, Debates no. 3. 5ª Ed. 1993.

CARAMURU, Fábio Luiz. **Aspectos da interpretação pianística na obra de Antônio Carlos Jobim.** Dissertação de Mestrado. ECA-USP. São Paulo. 2000.

MORA, J. F. **Dicionário de Filosofia.** Edições Loyola, São Paulo, 2001.

REILY, Suzel Ana. **Tom Jobim and the Bossa Nova Era.** Popular Music, vol. 15/1, p. 1-16. Cambridge University Press:1996.

SMARÇARO, Júlio César Caliman. **O Cantador:** a musica e violão de Dori Caymmi. Dissertação de Mestrado. Unicamp, 2006.

WERCKMEISTER, Andreas. ***Musikalischen paradoxal Discoursen***, Hamburg, 1707 (*cópia fac-simile*).

ENTREVISTAS

JOBIM, Paulo. In: DUARTE, Luis de Carvalho. **Os Arranjos de Claus Ogerman na Obra de Tom Jobim:** Revelação e Transfiguração da Identidade da Obra Musical. Dissertação de Mestrado. Universidade de Brasília – DF, 2010.

Caymmi, Dori. **Entrevista.** In: SMARÇARO, Júlio César Caliman. **O Cantador:** a musica e violão de Dori Caymmi. Dissertação de Mestrado. Unicamp, 2006.

Caymmi, Dori. **Entrevista.** Disponível em:< http://www.jobim.com.br/dori/doriframe.html>. 18 Dez 2012.

JOBIM, Antonio Carlos. Entrevista. In: CHEDIAK, Almir (Ed.). **Songbook Tom Jobim.** 5ª Ed. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1994.

JOBIM, Antonio Carlos. Entrevista (1971). In: LISPECTOR, Clarice. **Entrevistas.** Rocco, Rio de Janeiro, 2007.

DISCOGRAFIA

DONATO, João. **The New Sound of Brazil.** EUA; **BMG, 2007.** 1 CD Digital stereo.

EVANS, Bill. **Symbiosis.** EUA: Polygram Records, 1995. 1 CD Digital estéreo.

EVANS, Bill. **Bill Evans Trio with Symphony Orchestra.** EUA: Polygram Records, 1990. 1 CD Digital estéreo.

EVANS, Bill. **Waltz for Debby.** Eua: OJC, 2010. 1 CD gravação original remasterizada.

GETZ, Stan; GILBERTO, João. **Getz/Gilberto.** EUA: Verve/PolyGram Records, 1963. 1 CD gravação original relançada e remasterizada.

GILBERTO, João. **Amoroso / Brasil.** EUA: Warner Bros / Wea, 1997. 1 CD gravação original relançada e remasterizada.

GILBERTO, João. **Chega De Saudade.** EUA: 101 DISTRIBUTION, 2010. 1 CD gravação original relançada e remasterizada.

KRALL, Diana. **Live in Paris (Live).** EUA: Umvd Labels, 2002. 1 CD Digital estéreo.

KRALL, Diana. **Quiet Nights.** EUA: Verve, 2009. 1 CD Digital stereo.

JOBIM, Antonio Carlos; SINATRA, Francis Albert. **Francis Albert Sinatra & Antonio Carlos Jobim.** EUA: Warner Bros / Wea, 1967. 1 CD, gravação original remasterizada.

JOBIM, Antonio Carlos. **Antonio Brasileiro.** EUA: Sony International, 1995. 1 CD Digital estéreo.

JOBIM, Antonio Carlos. **Antonio Carlos Jobim The Composer of "Desafindo" Plays.** EUA: Verve/Polygram Records, 1997. 1 CD, gravação original relançada.

JOBIM, Antonio Carlos. **Matita Perê.** EUA: Philips, 1973. Vinil.

JOBIM, Antonio Carlos. **Stone Flower (CTI Records 40th Anniversary Edition).** EUA: SONY MASTERWORKS, 2010. 1 CD, gravação original remasterizada.

JOBIM, Antonio Carlos.**Terra Brasilis.** EUA: WEA/Reprise, 1980. 1 CD, gravação original relançada.

JOBIM, Antonio Carlos.**Tide.** EUA: Polygram Records, 1970. 1 CD, gravação original relançada e remasterizada.

JOBIM, Antonio Carlos.**Urubu.** EUA: Warner Bros / Wea, 1976. 1 CD, gravação original relançada e remasterizada.

JOBIM, Antonio Carlos. **Wave.** EUA: A&M, 1967. 1 CD Digital estéreo
OGERMAN, Claus; BRECKER, Michael. **Cityscape.** EUA: Mosaic, 2007. 1 CD Digital estéreo.

OGERMAN, Claus. **Across The Crystal Sea** - Conducted and Arranged by Claus Ogerman. EUA: Decca U.S., 2008. 1 CD Digital stereo.

OGERMAN, Claus. **Brigitte Fassbaender singt Lieder von Alban Berg, Claus Ogermann, Gustav Mahler.** Alemanha: Acanta. 1 CD (48.00 min) Digital stereo.

OGERMAN, Claus. **Claus Ogerman Featuring Michael Brecker.** EUA: Grp Records, 1991. 1 CD Digital stereo.

OGERMAN, Claus. **Gate of Dreams.** EUA: Warner Bros / Wea, 1990. 1 CD Digital stereo.

OGERMAN, Claus. **Man & His Music.** EUA: Verve, 2004. 1 CD Digital stereo.

OGERMANN, Claus. **Lyrical Works.** Alemanha: EMI Classics, 1997. 1 CD (77.52 min). Digital estéreo.

OGERMANN, Claus. National Philharmonic Orchestra London. **Two Concertos.** Alemanha: Decca U.S., 2001. 1 CD (64:03 min). Digital estéreo.

OGERMANN, Claus. **Preludio & Chant / Elegia / Symphonic Dances.** Alemanha: EMI Records. 1 Vinil.

OGERMANN, Claus. **Sarabande - Fantasie/Preludio & Chant.** Alemanha: Koch Schwann, 1998. 1 CD Digital stereo.

OGERMANN, Claus. **Works for Violin & Piano** (Sarabande-Fantasie / Duo Lirico / Preludio and Chant / Nightwings) - Yue Deng & Jean-Yves Thibaudet. Alemanha: Decca, 2007. 1 CD (65.22 min). Digital estéreo.

OGERMAN, Claus. **The Man Behind The Music** / Boutique/Universal, 2002, 4 CDS.

JOBIM, Antonio Carlos. **Symphonic Jobim (Jobim Sinfônico).** Brasil: Adventure Music, 2005. 1 CD Digital stereo.

STREISAND, Barbra. **Classical Barbra.** EUA: Sony, 1990. 1 CD Digital stereo.

VÍDEOS

SÃO PAULO, Orquestra Sinfônica do Estado de. **Jobim Sinfônico.** Brasil: Adventure Music, 2005. 1 DVD Digital stereo.

KRALL, Diana. **Diana Krall - Live in Paris.** EUA: Eagle Rock Entertainment. 1 DVD (130 min), DTS Surround Sound, Color, Dolby, Widescreen, NTSC.

WEBSITES

SWING KIDS. Sinopse do filme *´Swing Kids´*. Disponível em: <http://www.imdb.com/title/tt0108265/plotsummary>. Acesso em: 22 Out 2012.

V-Disks. Disponível em: <http://en.wikipedia.org/wiki/V-Disc>. Acesso em: 12 Dez 2012.

INSTITUTO ANTONIO CARLOS JOBIM. Acervo Digital. Fotografia 2. Disponível em: <http://www.jobim.org/jobim/handle/2010/8999>. Acesso em: 10 Nov 2012.

BJBEAR71, The Work of Claus Ogerman. Fotografia 3. Disponível em: <http://www.bjbear71.com/Ogerman/Claus-gallery.html#Photo%20Gallery>. Acesso em: 10 Nov 2012.

BJBEAR71, The Work of Claus Ogerman. Fotografia 4. Disponível em: <http://www.bjbear71.com/Ogerman/Claus-news.html#Order%20form>. Acesso em: 10 Nov 2012.

INSTITUTO ANTONIO CARLOS JOBIM. Acervo Digital. Fotografia 5. Disponível em: <http://www.jobim.org/jobim/handle/2010/9001>. Acesso em: 10 Nov 2012.
INSTITUTO ANTONIO CARLOS JOBIM. Acervo Digital. Fotografia 6. Disponível em: <http://www.jobim.org/jobim/handle/2010/14990>. Acesso em: 10 Nov 2012.

INSTITUTO ANTONIO CARLOS JOBIM. Acervo Digital. Fotografia 7. Disponível em: <http://www.jobim.org/jobim/handle/2010/8877>. Acesso em: 10 Nov 2012.

INSTITUTO ANTONIO CARLOS JOBIM. Acervo Digital. Fotografia 8. Disponível em: <http://www.jobim.org/jobim/handle/2010/9395>. Acesso em: 10 Nov 2012.

INSTITUTO ANTONIO CARLOS JOBIM. Acervo Digital. Fotografia 9. Disponível em: <http://www.jobim.org/jobim/handle/2010/9400>. Acesso em: 10 Nov 2012.

INSTITUTO ANTONIO CARLOS JOBIM. Acervo Digital. Fotografia 10. Disponível em: <http://www.jobim.org/jobim/handle/2010/9399>. Acesso em: 10 Nov 2012.

INSTITUTO ANTONIO CARLOS JOBIM. Acervo Digital. Fotografia 11. Disponível em: <http://www.jobim.org/jobim/handle/2010/9399>. Acesso em: 10 Nov 2012.

INSTITUTO ANTONIO CARLOS JOBIM. Acervo Digital. Fotografia 12. Disponível em: <http://www.jobim.org/jobim/handle/2010/9396>. Acesso em: 10 Nov 2012.

INSTITUTO ANTONIO CARLOS JOBIM. Acervo Digital. Fotografia 13. Disponível em: <http://www.jobim.org/jobim/handle/2010/9405>. Acesso em: 10 Nov 2012.

BJBEAR71, The Work of Claus Ogerman. Fotografia 14. Disponível em: <http://www.bjbear71.com/Ogerman/Claus-gallery.html#Photo%20Gallery>. Acesso em: 10 Nov 2012.

BJBEAR71, The Work of Claus Ogerman. Fotografia 15. Disponível em: <http://www.bjbear71.com/Ogerman/Claus-gallery.html#Photo%20Gallery>. Acesso em: 10 Nov 2012.

BJBEAR71, The Work of Claus Ogerman. Fotografia 16. Disponível em: <http://www.bjbear71.com/Ogerman/Claus-gallery.html#Photo%20Gallery>. Acesso em: 10 Nov 2012.

MICHAEL BRECKER & CLAUS OGERMAN. Fotografia 17. Disponível em: <http://www.last.fm/music/Claus+Ogerman+&+Michael+Brecker>. Acesso em: 10 Nov 2012.

KATALOG DER DEUTSCHEN NATIONALBIBLIOTHEK. Ogermann. Disponível em:<https://portal.dnb.de/opac.htm?method=simpleSearch&query=ogermann>. Acesso em: 7 Nov 2012.

INSTITUTO ANTONIO CARLOS JOBIM. Acervo Digital. Disponível em: <http://www.jobim.org/acervo/acervodigital.html>. Acesso em: 7 Nov 2012.

DREAMS AND DESPAIR. Disponível em: <http://www.bjbear71.com/Ogerman/Poem.html#Dreams%20and%20Despair>. Acesso em: 7 Nov 2012., grifo nosso.

HOLLIS TAGGART GALLERIES. Arnold Friedman. Disponível em: <http://www.hollistaggart.com/artists/biography/arnold_friedman/>. Acesso em: 16 Dez 2012.

ENCORE EDITIONS. Arnold Friedman, The White Pony. Disponível em: <http://www.encore-editions.com/arnold-friedman-white-pony-approximate-original-size-14x19/print>. Acesso em: 12 Nov 2012.

NORTON WRIGHT. Disponível em: <http://irom.wordpress.com/2010/05/05/q-a-norton-wright-fine-art-painter-and-television-producer/>. Acesso em: 12 Nov 2012.

VALSE. Norton Wright. Disponível em: <http://irom.wordpress.com/2010/05/05/q-a-norton-wright-fine-art-painter-and-television-producer/>. Acesso em: 17 Nov 2012.

AMERICAN BALLET THEATRE. Arquivo. Disponível em: <http://www.abt.org/education/archive/index.html>. Acesso em: 19 Nov 2012.

ANEXOS

1. FILMOGRAFIA

Das alte Försterhaus	(1956 - Alemanha)
Tradução	A Casa Velha do Turista
Direção	Harald Philipp
Gênero	Romance | musical
Tempo de execução	92 min.
Película	Filme colorido com som mono
País de origem	Alemanha Ocidental
Língua	Alemão
Música Original	Klaus Ogermann

Das alte Försterhaus, 1956 (Anita Gutwell, Paul Klinger)

Siebenmal in der Woche	(1957 - Alemanha)
Tradução	Sete vezes por semana
Direção	Harald Philipp
Gênero	Romance | musical
Tempo de execução	91 min.
Película	Filme colorido com som mono
País de origem	Alemanha Ocidental
Língua	Alemão
Arranjos para 3 canções	Klaus Ogermann

Esta película contém três músicas cantadas pela estrela de cinema Vico Torriani, as quais receberam arranjos de Claus Ogerman, a saber: "*Siebenmal in der Woche*", "*Ananas aus Caracas*" e "*Heute lacht der Sonnenschein*". Este filme também recebeu outros três títulos de trabalho durante a produção: *Heimat*; *Em dich ist alle Welt verliebt*; *Jedes Herz sehnt sich nach Liebe*.

SIEBENMAL IN DER WOCHE

Sänger Roberto Ricci (Vico Torriani) ist weltberühmt. Der Junggeselle wird von seinen Verehrerinnen derartig verfolgt, dass eine Scheinheirat die einzige Möglichkeit ist, ihm etwas Ruhe zu verschaffen.

Für die zündenden Filmschlager zeichnen erneut Erwin Halletz als Komponist und der Berliner Hans Bradtke als Texter verantwortlich. (Uraufführung: 9. August 1957)

Darsteller:
Vico Torriani, Germaine Damar, Josef Egger, Hubert von Meyerinck, Ethel Reschke, Alfred Balthoff, Gerhard Frickhöffer, Agi Prandhoff, Werner Fuetterer, das Hazy Osterwald Sextett. Regie: Harald Philip

Massgeschneiderte Lieder prägen auch den nächsten Vico-Torriani-Film, der 1957 in die Kinos kommt.

Weißer Holunder	**(1957 - Alemanha)**
Tradução	O branco ancião
Direção	Paul May
Gênero	Comédia
Tempo de execução	85 min.
Película	Filme colorido com som mono
País de origem	Alemanha Ocidental
Língua	Alemão
Música Original	Klaus Ogermann

Liebe, wie die Frau sie wünscht	**(1957 - Alemanha)**
Tradução	O amor como a mulher deseja
Direção	Wolfgang Becker
Gênero	Desconhecido
Tempo de execução	85 min.
Película	Filme preto e branco com som mono
País de origem	Alemanha Ocidental
Língua	Alemão
Música Original	Klaus Ogermann

Ich war ihm hörig	**(1957 - Alemanha)**
Tradução	Sou toda dele
Direção	Wolfgang Becker
Gênero	desconhecido
Tempo de execução	desconhecido
Película	Filme preto e branco com som mono
País de origem	Alemanha Ocidental
Língua	Alemão
Música Original	Klaus Ogermann e Walter Brandin

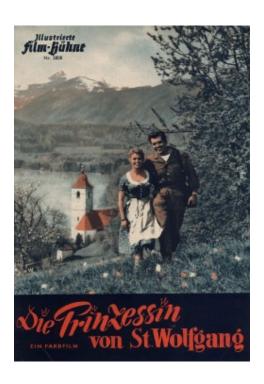
Eine Verrückte Familie	**(1957 - Alemanha)**
Tradução	A família louca
Título alternativo	*Heute blau und morgen blau*
Direção	Harald Philipp
Gênero	Comédia
Tempo de execução	88 min.
Película	Filme preto e branco com som mono
País de origem	Alemanha Ocidental
Língua	Alemão
Música Original	Klaus Ogermann e Walter Brandin

Die Unschuld vom Lande	**(1957 - Alemanha)**
Tradução	A inocência da terra
Direção	Rudolf Schundler
Gênero	Comédia
Tempo de execução	86 min.
Película	Filme preto e branco com som mono
País de origem	Alemanha Ocidental
Língua	Alemão
Música Original	Klaus Ogermann

Die Prinzessin von St. Wolfgang	(1957 - Alemanha)
Tradução	A princesa de St. Wolfgang
Direção	Harald Reinl
Gênero	Drama
Tempo de execução	90 min.
Película	Filme colorido com som mono
País de origem	Alemanha Ocidental
Língua	Alemão
Música Original	Klaus Ogermann

Musik:
Klaus Ogermann

Die Prinzessin
von St. Wolfgang

Illustrierte
Film-Bühne
Die Prinzessin
von St. Wolfgang
EIN FARBFILM

Liebe, Mädchen und Soldaten	(1958 - Áustria)
Tradução	Amor, meninas e soldados
Direção	Franz Antel
Gênero	Desconhecido
Tempo de execução	106 min.
Película	Filme colorido com som mono
País de origem	Áustria
Língua	Alemão
Música Original	Klaus Ogermann

Rivalen der Manege	(1958 - Alemanha)
Tradução	Rivais da arena
Título alternativo [1961]	Bimbo the great [Bimbo o grande]
Direção	Harald Philipp
Gênero	Drama
Tempo de execução	96 min.
Película	Filme colorido com som mono
País de origem	Alemanha
Língua	Alemão
Música Original	Klaus Ogermann e Theo Mackeben[187].

[187] A capa do vídeo dá os créditos da música apenas para Mackeben, no entanto, o filme em si credita ambos os compositores.

Cartaz original de 1961.

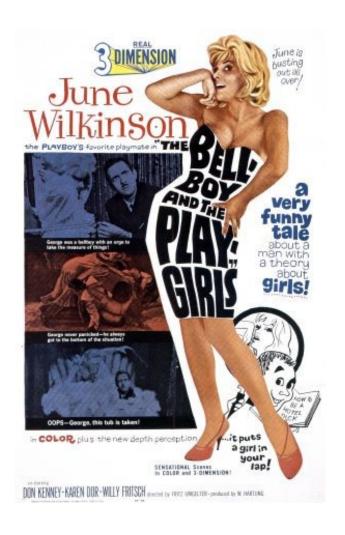
Mit Eva fing die Sünde an	**(1958 - Alemanha)**
Tradução	O pecado começa com Eve
Título alternativo [1958]	Sin Begins with Eve
Direção	Fritz Umgelter
Gênero	Desconhecido
Tempo de execução	85 min.
Película	Filme preto e branco
País de origem	Alemanha
Língua	Alemão
Música Original	Klaus Ogermann

Alle Sünden dieser Erde	**(1958 - Alemanha)**
Tradução	Todos os pecadores da terra
Título alternativo [1958]	All The Sins of the Earth
Direção	Fritz Umgelter
Gênero	Drama
Tempo de execução	108 min.
Película	Filme preto e branco
País de origem	Alemanha
Língua	Alemão
Música Original	Klaus Ogermann

Cartaz promocional oferecida aos espectadores do filme.

Du gehörst mir	(1958 - Alemanha)
Tradução	Você pertence a mim
Título alternativo [1958]	Your Body Belongs To Me
Direção	Wilm Ten Haaf
Gênero	Psycho-thriller
Tempo de execução	87 min.
Película	Filme preto e branco
País de origem	Alemanha
Língua	Alemão
Música Original	Klaus Ogermann

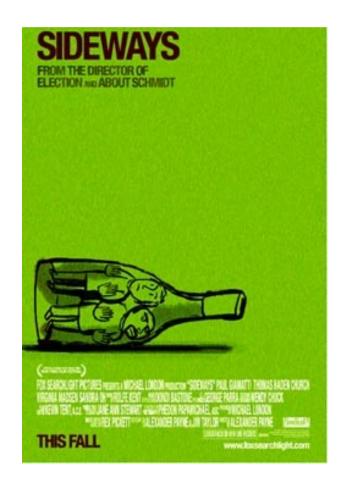
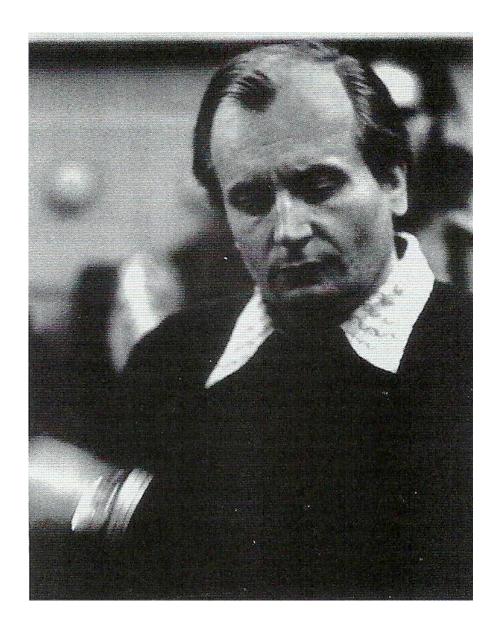
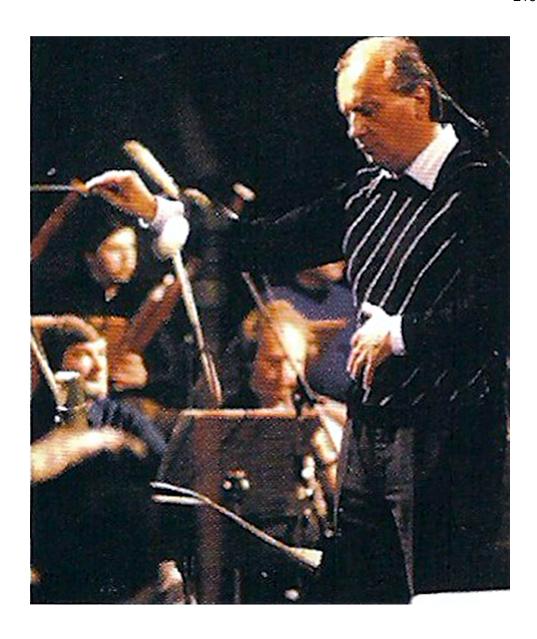
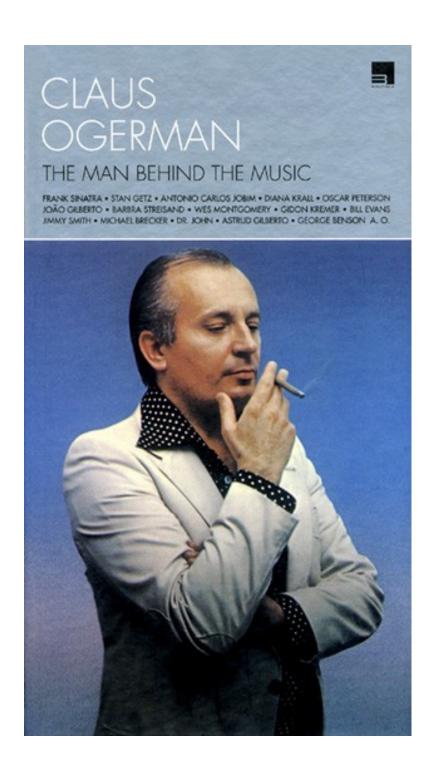
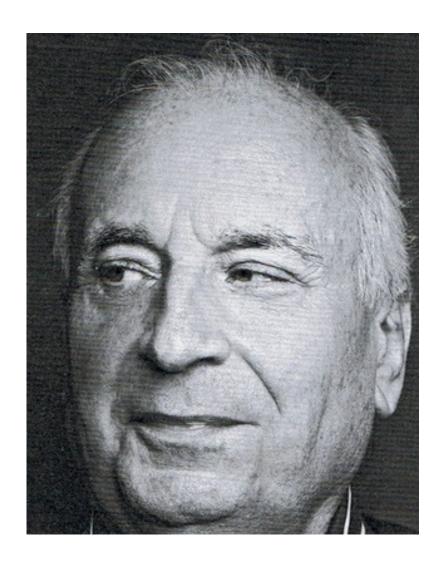
Mädchen für die Mambo-Bar	**(1959 - Alemanha)**
Tradução	Garotas para o Mambo-Bar
Título alternativo [1958]	Girls for the Mambo-Bar[UK] | $100 a Night [USA]
Direção	Wolfgang Glück
Gênero	*Crime - thriller*
Tempo de execução	85 min.
Película	Filme preto e branco
País de origem	Alemanha
Língua	Alemão
Canção: "*Willenlos*"	Klaus Ogermann

The Playgirls and the Bellboy	(1962 - USA)
Título alternativo [1958]	The Bellboy and the Playgirls
Direção	Francis Ford Coppola & Jack Hill
Gênero	Comédia
Tempo de execução	93 min.
Película	Filme colorido
País de origem	USA
Língua	Inglês
Música Original	Klaus Ogermann

Looking For Love	(1964 - USA)
Título alternativo [1958]	The Bellboy and the Playgirls
Direção	Don Weis
Gênero	Musical
Tempo de execução	85 min.
Película	Filme colorido
País de origem	USA
Língua	Inglês
Música Original[188]	Klaus Ogermann

188 Claus Ogerman trabalhou como arranjador em algumas músicas, mas no filme não foram atribuídos os créditos.

Sideways	(2004 - USA)
Título alternativo [1958]	The Bellboy and the Playgirls
Direção	Alexander Payne
Gênero	Comédia
Tempo de execução	123 min.
Película	Filme colorido
País de origem	USA
Língua	Inglês
Composição *Symbiosis*	Klaus Ogermann

Esta é a película mais recente que, em sua trilha sonora, utiliza seis minutos da música *Symbiosis* do compositor [interpretada pelo pianista Bill Evans]. Por razões legais, não foi incluída a composição na trilha sonora do CD.

SIDEWAYS
FROM THE DIRECTOR OF
ELECTION AND ABOUT SCHMIDT
THIS FALL
www.foxsearchlight.com

2. ICONOGRAFIA

3 – JORNAIS E PERIÓDICOS

Der Rahmenmacher

CLAUS OGERMAN

Wahrscheinlich ist Claus Ogerman der einzige Mann im Musikgeschäft, der Diana Krall versetzen und dabei ganz cool bleiben kann. Seine Orchester-Charts betteten unter anderem schon die Musik von Antônio Carlos Jobim, Bill Evans, Frank Sinatra und George Benson auf Streicherklänge. Auch am aktuellen Album von Diana Krall war er beteiligt, doch ein gemeinsames Konzert in Brasilien musste er absagen – aus guten Gründen. Im Gespräch mit Claus Lochbihler hatte er viel zu erzählen. Von seinen Klassik-Werken, die ihm mehr bedeuten als die unzähligen Pop- und Jazz-Charts, die ihn zu einem der gefragtesten Arrangeure machten. Von den neuen Aufnahmen mit Danilo Perez und Diana Krall. Und weshalb er, der Arrangeur der Bossa Nova, noch nie in Brasilien war, aber trotzdem nicht unglücklich darüber ist, dass es auch diesmal nicht geklappt hat. Fotos Erol Gurian

Freundlich distinguiert betritt Claus Ogerman, geboren am 29. April 1930, das Zimmer in einem Münchner Luxushotel. Auf die Frage, wie viel Zeit er habe, antwortet der viel beschäftigte Arrangeur: „Ich habe heute nichts mehr vor. Ich bin frei. Erst neulich ist einem Ihrer Kollegen das Band ausgegangen – der dachte nicht, dass ein Interview mit mir so lange dauern kann." Er legt den Gehstock beiseite, seinen ständigen Begleiter, seit er sich im letzten Jahr das Bein gebrochen hat, bestellt sich eine Cola und fängt zu erzählen an...

Herr Ogerman, Sie haben Diana Krall versetzt.
Stimmt. Eigentlich müsste ich jetzt in Rio sein und für sie ein Orchester dirigieren. Aber der Kapellmeister konnte nicht anreisen. Sein Fuß hat leider nicht mitgespielt.
Für Sie wäre es das erste Mal in Brasilien gewesen. Komisch, dass jemand, der so viel mit brasilianischen Musikern gearbeitet hat wie Sie, noch nie dort war.
Ganz gleich, ob Antônio Carlos Jobim oder João Gilberto: Die Brasilianer sind in den Sechzigerjahren doch alle nach New York gekommen. Dort also spielte die Bossa Nova. Deswegen war ich nie in Rio. Aber ich bin gar nicht so unglücklich, dass das auch diesmal nicht geklappt hat.
Weshalb?
Ich habe einen Horror vor unbekannten Orchestern. Brasilien ist zwar unschlagbar, wenn es um seine Rhythmen geht. Da gibt's nichts Besseres. Aber wenn es um Sinfonieorchester geht, sind die einfach nicht auf dem Stand der deutschen, englischen und amerikanischen Spitzenorchester. Das hat im Übrigen auch Jobim so gesehen. Als wir angefa
hatten, in New York und Los An
aufzunehmen, wollte er große Auf
men nie wieder in Rio machen. Die A
rikaner hatten ihn verwöhnt mit
Spielkultur.
*Hatten Sie denn mal ein richtiges Ho
erlebnis mit einem Orchester?*
Zuletzt in Paris. Es ging um den D
Mitschnitt von Diana Kralls Auftrit
Olympia. Schon auf dem Weg zur P
kam mir Tommy LiPuma, der Produ
entgegen: „Claus, das ist das mie
Orchester, das ich in meinem Lebe
gehört habe!" Was leider gestimmt
Wir haben sie dann austauschen la
In London oder L.A. passiert einem s

vas nie. Da haben nur die Supercracks eine Chance, ins Studio u kommen. Keine Aushilfen. Vor so etwas habe ich ein biss- hen Bammel, wenn ich mit einem unbekannten Orchester ar- eiten soll.

ann es sein, dass Sie auch einen Bammel vor Interviews haben?

Vie kommen Sie darauf?

Veil Sie so selten Interviews geben und den Ruf genießen, scheu ınd unnahbar zu sein.

)as gefällt mir natürlich, wenn die Leute glauben, ich sei ein chwieriger Typ, an den man nicht rankommt. Vor allem, weil s nicht stimmt. In Amerika lernt man nämlich die Natürlich- eit. Besonders dann, wenn man sie vorher nicht hatte.

Veshalb haben Sie sich dann so rar gemacht?

Veil ich nicht verstehe, warum mich so viele überhaupt inter- iewen wollen. Schließlich bin ich kein Komponist wie Cole Porter oder Antônio Carlos Jobim. Sondern nur Arrangeur. Das st letztlich jemand, der musikalische Bilderrahmen für die Ge- nälde der anderen macht. Im Übrigen habe ich in den USA in etzter Zeit ganz schön viele Interviews gegeben – vor allem zu Across The Crystal Sea", meinem Album mit Danilo Perez Emarcy/Universal). Auch von deutschen Medien werde ich im- ner wieder angefragt. Aber es muss schon passen. TV-Inter- iews sind nichts für mich. Das ist mir zu verhörartig.

hr Leben hat sich zwischen Klassik und Jazz abgespielt. Wofür aben Sie sich denn zuerst begeistert?

Eigentlich wollte ich Sänger werden. Schon als Kind in Ratibor atte ich viele Aufnahmen der Lieder von Schubert und Hugo Wolf. Nach dem Krieg und der Vertreibung hab' ich in Nürn- berg sogar kurz Gesang studiert. Aber dann gab es diese Wag- ner-Inszenierungen, bei denen Wotan immer mit Stahlhelm und Augenbinde herumlief. Das war nichts für mich, obwohl ich eigentlich Wagner-Fan bin. Und dann kam sowieso alles an- ders. Ich hab den Kurt Edelhagen in Nürnberg kennen gelernt. Der hat mich als Arrangeur und Pianist zuerst nach Baden-Ba- den verschleppt. Und dann kam München.

Wo Sie auch mit Max Greger spielten…:

n einem Club für schwarze Soldaten in einer amerikanischen Kaserne. Die einzigen Weißen waren die Kellner und die Band. Wir haben Jump gespielt – Earl Bostic und solche Sachen. Kei- ne sanften Saxofonklänge, sondern richtig wildes Zeug. Bei den ganz heißen Nummern musste der Pianist stehen – das war damals modern. Bei „Lover Man" durfte ich mich dann wieder setzen.

Was haben eigentlich Ihre Nürnberger Klassik-Lehrer gesagt, et- wa der Pianist Ernst Gröschel, als Sie anfingen, sich in Jazzclubs erumzutreiben?

ch hab denen ja nie gesagt, was ich mache. Ich habe ihnen uch später nie eine Platte von mir geschickt. Nicht einmal die nit Sinatra. Dafür hab' ich jemanden wie Gröschel, der ein Veltklassepianist war, einfach viel zu hoch eingeordnet. Das ätte ich mich nie getraut. Ich konnte doch nicht erwarten, ass solche Leute für Pop oder Jazz Verständnis haben. Kann ein, dass sie über Umwege mitbekommen haben, was ich ma- he. Vielleicht hätten sie dann höflich gesagt: „Ein Claudio Ar- au ist aus Ihnen nicht geworden – jetzt machen Sie halt dies." ber das wollte ich erst gar nicht riskieren.

ann und wo haben Sie zum ersten Mal Jazz gehört?

Ratibor, meiner Geburtsstadt. Mein Vater hatte neben ande- n Geschäften auch mal einen Plattenladen. Den gab er je- och bald schon wieder auf, weil die Leute immer nur zum An- ören kamen. Übrig blieben Tausende von Platten. Darunter uch Jazz oder Swing, der damals Mode war.

as hat diese Musik mit Ihnen angestellt?

s war, wie wenn man in eine andere Welt hineinhorcht. Ich usste gleich, dass das mit mir in einer deutschen Kleinstadt chts wird. Ich wollte nach Berlin. Das war damals das Zent- m – nicht nur für Klassik, sondern auch für Filmmusik. Den- n Sie an einen Komponisten wie Theo Mackeben! Leute wie hätten eine internationale Karriere machen können, wenn deutsche Sprache nicht im Weg gewesen und es vor allem cht zum Nationalsozialismus gekommen wäre. Die Sprach- rriere war ja auch das Problem von Antônio Carlos Jobim. r hat 400 Songs geschrieben. Berühmt wurden nur jene, auch ins Englische übertragen wurden. Meistens mehr hlecht als recht, weil das leider keine guten Texter waren. er auf Portugiesisch singt die Welt nichts nach. Wenn, dann f Englisch.

Wer war von den 200 Künstlern, mit denen Sie gearbeitet haben, der schwierigste?

Eigentlich war niemand schwierig. Nicht mal Barbra Streisand, von der man immer hört, sie habe ihre Arrangeure geknechtet und überfordert. Echte Profis haben keine Zeit für solche Faxen. Die wollen nur schnell wieder aus dem Studio raus. Sinatra zum Beispiel: Der war unglaublich professionell und sehr gut vorbereitet. No nonsense. Ein oder zwei Aufnahmen. Möglichst nur eine, wenn's geht. Und dann: Auf Wiedersehen.

Und die Alben mit Bill Evans und Michael Brecker? Das waren doch Junkies.

Bill Evans war ein genialer Musiker. Und zugleich ein medizinischer Fall. Sehr in sich gekehrt, fast autistisch. Michael Brecker war bei der Arbeit so kontrolliert, dass man fast nichts von seiner Sucht gemerkt hat. Später ist er von dem Zeug ja Gott sei Dank losgekommen.

Für eine Ihrer Platten mit Bill Evans – „Symbiosis" – konnte sich sogar Glenn Gould begeistern.

Die beiden Pianisten kannten sich. Eines Tages schrieb mir Gould einen Brief, um mir zu sagen, dass ihm „Symbiosis" gut gefalle. Daraus ist ein längerer Telefonkontakt geworden. Gould war ein großer Telefonierer. Ganze Nächte hat der am Telefon verbracht. Auch so eine Art Autist. Und sehr versiert im Aktiengeschäft. Er rief immer an bei mir und wollte wissen, wie die Aktien von Siemens stehen.

Tony Bennett hat sich ebenfalls sehr lobend über Ihre Zusammenarbeit mit Bill Evans geäußert: „Bill Evans With Symphony Orchestra" sei seine Lieblingsplatte.

Der hat auch immer wieder bei mir angeklopft. Wissen Sie, die Liste der Künstler, mit denen ich gearbeitet habe, ist nichts im Vergleich zur Liste der Leute, die mit mir zusammenarbeiten wollten. Aber dann – 1979 war das – wollte ich nicht mehr.

Weshalb?

Weil ich Zeit für die eigene Musik und fürs Komponieren brauchte. Außerdem hab ich mir damals ausgerechnet, dass ich genügend Geld hatte, um aufzuhören. Warum sollte ich mich weiter für eine Industrie abstrampeln, mit der ich letztlich gar nicht so viel gemeinsam habe? Man muss sich irgendwann mal von dem Gedanken frei machen, man sei unersetzbar. Eine Zeit lang mag das ja gut sein, weil ein gewisser Größenwahn Voraussetzung für dieses Geschäft ist. Man muss von sich glauben, man sei der Allergrößte – das befeuert einen. Sonst tut man ja nichts, liegt nur im Bett oder geht in die Disco.

Und auf welche Ihrer vielen Aufnahmen sind Sie stolz?

Mein bestes Werk sind die zehn A-cappella-Chöre nach Texten von Georg Heym. Gut finde ich auch die Tagore-Lieder, gesungen von Brigitte Fassbaender, und „Preludio and Chant" in der Fassung von Gidon Kremer. Auf solche Sachen bin ich stolz. Mehr als auf die Jazzplatten. Kommerziell war vermutlich „Breezin'" von George Benson mein größter Wurf. Gut finde ich auch die Aufnahmen mit Stan Getz: Seine Version von „The Look Of Love", da stehe ich heute noch drauf.

Auf Ihrer letzten Platte mischen Sie – ähnlich wie damals mit Bill Evans – Klassik und Jazz.

Für „Across The Crystal Sea" haben wir ältere Arrangements von mir aufgenommen. Bevor ich den Planeten verlasse, wollte ich das unbedingt noch aufnehmen. Das sind Bearbeitungen von Themen aus der Klassik, die mich schon immer sehr bewegt haben. Zum Beispiel die Ouvertüre zu Massenets Phaedra – die hatte ich schon als Kind auf Schellackplatte. Herausgekommen ist das Album unter dem Namen des Pianisten, der darüber improvisiert: Danilo Perez. Ein ganz toller Pianist. Wir haben ihn nur ein wenig an die lyrische Leine genommen.

Bei den Aufnahmen sollen Sie zu ihm gesagt haben: „Ich will, dass du mit dem Klavier malst."

Ich versuche immer, bildlich mit den Musikern zu reden. Das habe ich auch mit Diana Krall getan. Mein Arrangement von „Only The Lonely" für die neue Platte war ihr ein wenig unheimlich. Da hab' ich zu ihr gesagt: „Stell dir den Schauspieler Edward G. Robinson um Mitternacht im Nebel auf einer Brücke vor – so soll es klingen." Danilo Perez fand, ich würde wie ein Filmregisseur reden.

Warum haben Sie in den USA eigentlich keine Filmmusik gemacht?

Das ist mir zu sehr so eine Art Kontaktsport. Außerdem sind Sie als Filmkomponist immer nur das fünfte Rad am Wagen. Sie haben kein wirkliches Mitspracherecht. Die können mit Ihrer Musik machen, was sie wollen. Das kann so frustrierend sein, dass einen nicht mal mehr das viele Geld tröstet. Henry Mancini hat einmal Musik für „Frenzy" von Hitchcock geschrieben. Die hatten das für 120.000 Pfund extra in London aufgenommen. Dann kam Hitchcock und hat die Musik von Mancini rausgeschmissen, weil sie ihm nicht dissonant genug war. Als Filmkomponist kann Ihnen das ständig passieren.

Wie sehen Sie die Zukunft des Arrangierens im heutigen Musikgeschäft?

Das ist gelaufen, das ist vorbei. Es gibt ja nur noch ein paar wenige Arrangeure, die ein bisschen versuchen, etwas von der opulenten Schönheit der Klassik in die Filmmusik oder den Pop zu importieren. In ein paar Jahren wird das ganz aus sein.

Und warum ist das so?

Schauen Sie sich an, wie sich das Musikgeschäft entwickelt hat. In den Dreißiger- und Vierzigerjahren ging es Musikproduzenten noch um die Musik. Heute haben wir es mit einer Musikindustrie zu tun, in der Bürokraten, Rechtsanwälte und Buchhalter bestimmen. Die kennen sich mit Millionenbeträgen aus, haben aber keine Ahnung von Musik. Der typische Macher nimmt eine Gruppe für eine Million Vorschuss unter Vertrag, ohne überhaupt zu wissen, ob die was können. Dann ist er natürlich unter Zugzwang: Wie holen wir uns unsere Investition zurück? Indem er noch einmal fünf Millionen für Werbung ausgibt. Da bleibt für gute, live eingespielte Arrangements gar kein Geld übrig. Bei Autos und Lebensmitteln gibt es eine interne Qualitätskontrolle. In der Musikindustrie hat man das leider abgeschafft.

Artigo. Down Beat.

Harry James

DOUBLE DIXIE—MGM 4137: *My Monday Date; The James Boys; Cornet Chop Suey; The Truth; Weatherbird; Squeeze Me; Two Deuces; I'm Coming, Virginia; My Inspiration.*

Personnel: James, Dick Cathcart, Nick Buono, Fred Koyen, Larry McGuire, Bob Turk, trumpets; Ray Sims, Joe Cadena, trombones; Jim McQuary, bass trombone; Eddie Miller, Willie Smith, Joe Riggs, Corky Corcoran, Dave Madden, Ernie Small, saxophones; Matty Matlock, clarinet; Jack Perciful, piano; George Wright, guitar; Tom Kelly, bass; Buddy Rich, drums.

Rating: ★ ★ ★

When big bands were thriving and important parts of the nation's entertainment, it was possible not only to identify the various bands by sound, but also, because the art of dance/jazz-band arranging was vigorously growing, to date approximately the recorded performances. Benny Goodman's 1936 band was quite different from his 1939 band, and a high-school sophomore could distinguish Duke Ellington's 1938 band from his 1941 band.

The collapse of the big-band industry put an end to this. The surviving bands have been attempting to raise old ghosts (Woody Herman's band is an important exception), and it has been difficult to tell whether a performance was recorded in 1948 or 1956 or 1963.

This is one such album, but it is, nevertheless, a fairly interesting session. James has taken five tunes recorded by Louis Armstrong in the '20s (*Monday Date, Cornet Chop Suey, Weatherbird, Squeeze Me, Two Deuces*); one recorded by the Bob Crosby Band in 1938 (*My Inspiration*), which Bob Haggart had written to feature clarinetist Irving Fazola; and the Bix Beiderbecke-Frank Trumbauer *I'm Coming, Virginia* from the '20s and has featured a front line of himself, Cathcart, Sims, Matlock, and Miller playing something of a Dixieland style backed by the large band.

Inspiration, a haunting tune, has a rich-toned James accompanied with counter-melodies from Cathcart's muted horn. *Deuces* is played straight and warmly and lends itself so well to big-band adaption that it's surprising that it hasn't been attempted before.

Tenor man Miller shines on *Date*, and arranger Matlock has done a good job integrating the band with the soloists on the track. *Weatherbird* has good choruses by pianist Perciful and leader James.

Though the total effect amounts to little more than a rehash of the swing-band days, there are moments, such as the muted brass background passages on *Virginia*, which sing softly and lovely, that tell that the art of big-band arranging—giving a band freshness and distinction—is not entirely in the hands of an avant-garde minority. (G.M.E.)

Antonio Carlos Jobim

ANTONIO CARLOS JOBIM, THE COMPOSER OF "DESAFINADO," PLAYS—Verve 8547: *The Girl from Ipanema; O Morro; Agua de Beber; Dreamer; Favela; Insensatez; Corcovado; One-Note Samba; Meditation; Jazz Samba; Chega de Saudade; Desafinado.*

Personnel: Jimmy Cleveland, trombone; Leo Wright, flute; Jobim, piano; others unidentified.

Rating: ★ ★ ★ ★ ★

As the Schweppes man would say, this is a most "curiously refreshing" album. Curious, for during the entire length of the disc, Jobim, who is the featured soloist, plays what amounts to one-finger piano. Refreshing, because it is one of the loveliest and most deliciously lyrical albums to result from the bossa nova wave with which we've been inundated this last year.

All 12 selections are Jobim compositions, and each is so suffused with ardent, luminous grace and beauty, such soaring, uncloying lyricism, such unaffected tenderness and compassion, that one can only marvel at Jobim's superlative gifts as a melodist. Beautiful and romantic as his melodies are, and for all the deep strain of plaintive melancholy at their core, they are never saccharine or bathetic; never do they descend to the trivial or the facile. Rather, they exude a great love and humanity, to which one must respond immediately and fully.

The arrangements for string orchestra Claus Ogerman has fashioned capture perfectly the essence of lilting gaiety and wistful sadness of Jobim's music, and they further complement and second the composer's effortless, deceptively simple single-note piano lines with their wonderful rhythmic strength and melodic clarity. Each setting superbly brings out the characteristic essence of the melody to which it has been wedded.

This collection is an unabashed delight from beginning to end, offering as it does a perfectly realized celebration of pure, lambent melodic beauty without a single trace of the contrived or the labored. Jobim's melodies sing effortlessly and they sing of the human heart.

If the bossa nova movement had produced nothing more than this album, it would have been more than justified. I cannot recommend this album highly enough and only wish there were more stars to award it. (P.W.)

John Patton

ALONG CAME JOHN—Blue Note 4130: *The Silver Meter; I'll Never Be Free; Spiffy Diffy; Along Came John; Gee Gee; Pig Foots.*

Personnel: Fred Jackson, Harold Vick, tenor saxophones; Patton, organ; Grant Green, guitar; Ben Dixon, drums.

Rating: ★ ★ ★

On his first date as leader, Patton emerges as a musician who seems capable of a better report than this. He possesses a creditable array of equipment: a crisp articulation, a light but not limp touch, a rather fertile imagination, and, as annotator Joe Goldberg points out, an approach that is less orchestral than many of his fellow organists. He never buries the listener in sound.

Yet his work here is curiously bland, despite some cooking moments on *Gee* and *Foots* and a fine performance on *Free*. He plays the rest of the tunes agreeably enough, but he rarely seems to dig beneath the crust and spill out the innards. He seems somewhat restrained, as if reluctant to really let go and wail.

No such malaise afflicts Jackson or Vick, who supply almost all of the excitement that exists on the album. Both are forward looking tenor men, especially Jackson, and together they generate a considerable amount of heat.

Jackson can explore the harmonic possibilities of a tune with searching vigor, yet never get so absorbed that he lets the melody fly out of his grasp. His solo on *Gee* is a pip, well-constructed and well-played in a Coltrane-ish fashion. He is far more lyrical in this vein than many saxophonists who have been affected, more or less, by the Coltrane persuasion. When either he or Vick, who is slightly more traditional in approach, command the stage, the music leaps to life; yet these breakthroughs are not sufficient to transform the album as a whole into a winning achievement.

Green, a skilled interpreter of the blues, plays well throughout, though occasionally (*Meter, Foots*) he gets hung on devices that grate the listener's nerves.

Dixon, a good drummer, shows himself a capable writer, too, with *Meter, Spiffy*, and *Foots*. Patton himself wrote two creditable efforts, *John* and *Gee*. (D.N.)

Oscar Peterson

NIGHT TRAIN — Verve 8538: *Night Train; C Jam Blues; Georgia on My Mind; Bags' Groove; Moten Swing; Easy Does It; Honey Dripper; Things Ain't What They Used to Be; I Got It Bad, and That Ain't Good; Band Call; Hymn to Freedom.*

Personnel: Peterson, piano; Ray Brown, bass; Ed Thigpen, drums.

Rating: ★ ★ ★ ★ ★

As one reader pointed out recently, the critics (who periodically protest that they are "nonpartisan" and equally interested in all forms of jazz) actually are prejudiced down to the last man. I am no exception, and I plead guilty to being an Oscar Peterson nut. That an album by an artist who already has dozens of others available can be worth five stars may seem incredible; yet my reasons for being a Peterson nut are the same as the reasons for the rating. Even by the standards of the earlier LPs this is an extraordinary set.

It's not that the material is exceptional. On the contrary, a couple of pieces, like *Night Train* and *Honeydripper*, are riffish melodic paupers. They serve, however, as framework for blues improvisation of the highest order. The dominance of the blues, which forms the meat of six of the 11 tracks, is perhaps a main reason for the success of the set; for when Peterson stretches out on the blues at any tempo, he is untouchable for imagination, beat, and soul. Even Duke Ellington's sempiternal call-on figure is used as a point of departure for some blues wailing.

Of the nonblues tracks, *Georgia* stands out as one of the loveliest examples of Peterson's ethereal way with a ballad, and *I Got It Bad* illustrates his ability to sustain interest without straying far from the melody and without unnecessary harmonic complexity—notice the apt simplicity of the straight sixth at the end.

Hymn is neither synthetic Gospel nor pseudo-funk; it's an earthy and churchy melody that Peterson treats with respect rather than cheap soul-condescension.

Ray Brown is Mr. Time, as ever, and has a couple of solo spots that are up to his usual level, than which no higher praise is needed. Thigpen is as well-equipped and tasty a drummer as exists in jazz today.

Unusual value for the loot here—almost 45 minutes of impeccable music. If you haven't bought a Peterson album lately, make this one your choice. It's the trio's finest hour since the *West Side Story* set. (L.G.F.)

Fanfare Magazine

Related Articles

First Prev *Issue 26:3 Jan/Feb 2003* Next Last

First Prev Feature Articles Next Last

First Prev Martin Anderson Next Last

Listen to Audio Samples

Andrew Bergeron: Tango and Snow

Brian Dykstra: Neo-Ragtime

Duo Sonidos: Duo Sonidos

Hillary Tann: Here, The Cliffs

Jonathan Little: Polyhymnia

Luisa Guembes-Buchanan: Beethoven in D, E. T. A. Hoffman Sonatas / Robert Schumann Kreisleriana, Late Beethoven

Open Goldberg: Open Goldberg Variations

Sharon Ruchman: Remembrance, Chamber Music, Arrival of Spring

Tod Machover: Resurrection, Hyperstring Trilogy, Vinyl Cello, ...but not simpler...

Ursula Bagdasarjanz: Glazunov &

Feature Article by Martin Anderson

Claus Ogermann, Accessible Composer

My assignation was to talk to composer-pianist Claus Ogermann (a *Fanfare* enthusiast, I soon discovered: "I think it is the most analytical and helpful music paper. In general, I think it's very profound.") about a new recording of his Piano Concerto of 1993 and Concerto for Orchestra, completed two years earlier. The release is on Decca 440 013 949-2, where Ogermann conducts the National Philharmonic Orchestra as well as playing the solo part in the Concerto. But the engaging Ogermann seemed to want to talk about everyone else—his conversation soon slips into influences, parallels, other musicians. I knew he had been born in Germany, in Ratiboř, on April 29, 1930, and studied in Nuremberg. But he soon puts *paid* to his time in Germany: "I left in 1959 and since then I've been a resident of New York."

Let's talk about the Piano Concerto, then. "The first movement is like an etude for piano with orchestra; basically, it's an etude for non-pedal playing, of which, of course, Glenn Gould was the master—he never used the pedal, not in Bach. Neither, in the early 20s, did Walter Gieseking—he was the first one to play Bach without the use of the pedal, because at that time all the other piano-players, Brailowsky and whoever, used a lot of pedal." Was that a Busonian thing, did he think? "It could be, because Busoni was very hip at the time, and it could be that it originated there. I have the greatest respect for Busoni's craftsmanship. Then later, in the 1940s, Rosalyn Tureck was the first then to play Bach without any pedal. I think she's a master pianist, but unfortunately she blamed Glenn Gould for copying her Bach style, which was a little far-fetched."

As soloist in his own concerto, Ogermann is, of course, following in the footsteps of many other pianist-composers. Did he write it as a vehicle for his own playing? "No, I was maybe substituting for somebody else. If I had approached a major piano-player, I would

need to wait five to ten years, even if anyone of that caliber was willing to study the thing. So I pulled up my sleeves and I practiced piano for two months, scales and everything. I thought: Why not do it yourself? It would be authentic, the way I wanted it. If you get a name piano-player, you might get into trouble, like Stravinsky and Philippe Entremont, who were teamed up because they were on the same label. And they had terrible fights in the studio! If you have to go to the player and explain how it should be played, it can be a very delicate thing. I think it turned out all right. I'm happy with the performance—as a model for tempos, it's excellent." Well, Wagner said the duty of the conductor was to get the tempo right. "That's it. A lot of music sounds funny because the conductors don't get the tempos right. Someone like Knappertsbusch was so slow, but there's also some magic happening while he's much too slow—that can happen, too, but it's not the rule. That's why it's so important that we put tempo markings in the score, not only initial ones but throughout the piece. And hopefully piano-players and conductors will obey them."

I had known Ogermann's name for years but this was my first encounter with his music, and it wasn't at all what I had expected. It is, he says with refreshing candor, "deliberately accessible," and it is indeed unapologetically good-natured, almost relentlessly so. It may not be for those who like their stark, sonata-form contrasts; instead, it partakes both of minimalism and easy listening—the dissonances that open the Concerto for Orchestra are *rarae aves;* at times I half-expected a drum kit tojóin in. So I found it difficult to affix any particular stylistic label to it. "No, because it's a mix," Ogermann explains. "I like so much music, in every field. I like jazz very much. I know a lot of jazz players personally, people like Oscar Peterson, and as a customer I lived in the jazz clubs in New York: I heard and saw practically everything. Bill Evans was a very good friend of mine. And I'm sure there's an influence.

"There's something else. Every year I spend about three, four months at the most, in Germany. They have a radio program of classical music that goes from midnight to six in the morning, and to my mind they play the loudest music they can get hold of, pieces with six percussion players. I almost fall off my sofa at three in the morning. They call it *Night Concert,* but for a night concert, I would think about nocturnes by Chopin or string quartets or something. So I wrote a piece called *Lyric Suite* (recorded by the London Symphony Orchestra under Ogermann's direction on EMI Classics) where I eliminated all percussion, and also in the *Concerto lirico* for violin and orchestra, which I recorded with Aaron Rosand (on Koch Classics). Huge orchestra, no

percussion. It was with the National Philharmonic Orchestra, which was started for Stokowski in the 50s—it was a studio orchestra. And this orchestra was great: It had all the best players—sometimes I had five or six concertmasters. When I recorded the *Concerto lirico,* Sidney Sax, the leader, said to me: 'This is highly unusual: You are hiring 80 musicians, and no percussion.' 1 said: 'Yes. I am tired of it I've heard so much on German radio that I can do without it!'" Well, for 30-odd years it was *de rigueur* to have a forest of percussion instruments racked up at the back of the orchestra. "Young composers do it even today. I think the world is so loud in general. If you go to an airport, it's loud. If you go in the street, it's loud. And 1 don't think it's necessary that music has to keep up with that."

That might explain the relative gentleness of the two pieces on the new CD; is it also true of Ogennann's style as a whole? "Yes, I think so. No big bangs! It's basically lyrical." So how did this style evolve; what's his compositional background? "I started to get serious about music when I was sixteen, in Nuremberg. I knew a composer who was the same age as I was, Werner Heider. He went to the Music Academy there, but I didn't want to go to the Academy because the teachers I found — Karl Demmer and my piano teacher Ernst Groeschël —told me: 'Don't go there—it's not good enough'; they were asked to teach there but wouldn't. Anyway, Werner Heider, who was a very nice man, went completely into 12-tone music and serialism—the chaos. Once in a while I hear pieces of his on the radio and I think he was misled, because he was very gifted. Look back at Donaueschingen, where they've been playing modern music since 1923 or 24—they've premiered 2,000 compositions there, of which none has left any mark. It's as if you had a factory producing things that weren't working. Of course, everybody has the right to express himself—only what's happening there is just ridiculous!"

Let's get back to the music; what can Ogermann tell me about the Concerto for Orchestra? "It's a huge score, and I worked long at it. And I'm very picky: I make repairs after production. I'm not finished; I might think I'm finished but I'm still working on the same tape 12 months later. I might do a re-recording, going back to re-record portions of this or that. In general, I think it came out well. The orchestra played extremely well, with [engineer] Dick Lewsey on the dials—really good." The Concerto for Orchestra is not music in a hurry. "No, it takes its time," Ogermann readily concedes— with its three movements adding up to almost three-quarters of an hour. "They're not short enough to be called *Album Leavesl* I particularly like the meditative quality of the second movement (marked Marcia funebre)." So it's music in

which he expects the listener to lose himself, not to sit and concentrate with furrowed brow? "Yes, it's not like the formula concerto, where the audience jumps out of their seats and everyone screams 'Bravo'—it's not that kind of music. I end *pianissimo*. The Piano Concerto doesn't grab for the heavy applause either. I don't know what it is. Maybe it's because as a kid I used to listen to a lot of Lieder records, Hugo Wolf, old records by Heinrich Schlusnus, Maria Müller, Franz Völker, and maybe there was an imprint. I had a recording of the *Sacre de Printemps*—conducted by Oskar Fried on Deutsche Grammophon—when I was a kid of nine years old, but I didn't know what to make of it. I didn't dismiss it, I didn't dislike it; only I didn't know what it was, what it meant." Instead, Ogermann has taken a much more lyrical line. "You know, I like Max Reger very much. Polyphonically, I think he's the best since Bach. There's only one problem I have sometimes with German composers. In Germany you have to prove that you can write great counterpoint and fugues, and that he did just to show that he can do it. And not only Reger: Hindemith had the same tendency. Tchaikovsky didn't have that problem. When they get into that schoolwork, with an 80-piece orchestra in front of an audience, when Reger starts to show— unnecessarily—that he could join the Olympic team in music, that gets in the way of the beautiful side of a piece. I have a recording of the *Suite in the Olden Style* on BMG with the Staatskapelle Dresden conducted by Otmar Suitner. There's an Adagio there, and those eight minutes of music, in that recording—it's hair-raising, it kills me: I have to get a hold of myself when I listen to it."

Does that mean that Ogermann sees himself as a descendant, however distant, of such a tradition? "No, what I mean is that in 1946 I had to make a decision on where to go, and I didn't go in the direction of Werner Heider. I said no, no. I had been studying the Chopin etudes with my teacher—and Scriabin—and I said: 'This is what music is all about.' Not the other stuff. And there's a problem in that, because either I'm too late, or I'm too soon. In fact, when you see a concert, they don't play much avant-garde music any more (unless it's an avant-garde concert)—it's almost fading out. I don't see the name Schoenberg that much in concert or in radio programs." Time does indeed seem to be on the side of the (so to speak) easy-listening contemporary composers, such as Górecki, Tavener, and Ogermann himself. "That's where it's at. But even Bach is easy listening. I saw a TV show with Nigel Kennedy and the Gewandhaus Orchestra. He played an arrangement of an aria from the *St. Matthew Passion,* 'Erbarme dich, mein Gott,' which is for alto and just a few strings. I know the piece so well, but I didn't realize until Kennedy played it without a vocalist—the alto was replaced by an English horn—that

it was the most beautiful piece of music I have ever heard in my life. 1 have records of this by the great altos, by Margarete Klose and Brigitte Fassbaender, and it didn't get to me with the singers and the words as much as it did as an instrumental piece, with the English horn and Nigel playing the lead violin. It was unbelievable. That's easy listening as well— but on another planet. I was reading one of the leading figures of the avant-garde (I won't mention the gentleman's name) who was quoted in the newspaper the other day: 'It seems that audiences are not so scared of modern music any more.' My question is: 'Why should any form of art be scary in the first place?' Does he realize what he is admitting there?"

This article originally appeared in Issue 26:3 (Jan/Feb 2003) of *Fanfare* Magazine.

Related Articles

First Prev *Issue 26:3 Jan/Feb 2003* Next Last

First Prev Feature Articles Next Last

First Prev Martin Anderson Next Last

FANFARE MAGAZINE HOME Comments? TOP OF PAGE

Archiv: Jazz-Kritiken

Claus Ogerman

The Man Behind The Music

Boutique/Universal 524 867-2
(4 CDs, 5 Std., aufgenommen 1963-2001)

Bis vor wenigen Monaten waren seine Arbeiten bestenfalls älteren professionellen Studiomusikern aus den USA und einer Handvoll Plattensammlen ein Begriff. Wie kommt es, dass der Name Claus Ogerman nun plötzlich in aller Munde ist? Es kann nur am erstaunlichen kommerziellen Erfolg des letzten Diana-Krall-Albums liegen, für das der inzwischen Siebzigjährige nach fast zwanzig Jahren wie aus der Versenkung auftauchte.

Der Eindruck trog: Ogerman war nicht einmal in den Vorruhestand getreten. Er hatte sich nur wieder ganz auf seine eigene Musik konzentriert, die er in zwei Jahrzehnten intensiven Arrangierens für andere vernachlässigt hatte.

Diese konzertanten und sinfonischen Stücke sind Gegenstand der letzten CD dieser breit gefächerten und von Ogerman selbst Stück für Stück kommentierten Werkschau. Ogermans Musik integriert - im Lichte seiner Erfahrungen unvermeidlich - Fusion- und Jazzelemente und bleibt, selbst wenn sie sortenreine Klassik bietet, stets melodisch und gut anhörbar. Um echte Wirkung zu erzielen, benötigt sie jedoch Solisten vom Schlage Gidon Kremers. In seinen schwächeren Momenten bringt der seriöse Komponist Ogermann (in

dieser Funktion schreibt er sich mit zwei n) nur ein wirres Pastiche oder Hintergrundmusik für altmodische Filme zustande (siehe Rezension seiner Klassik-CD).

Die unerhörte Spannweite von Ogermans Arbeiten - darunter auch Ballettmusiken - reicht bis in den Pop: Frank Sinatra, Barbra Streisand, Michael Franks, Dr. John, David Clayton-Thomas und der erstaunliche, aber nahezu unbekannt gebliebene Bariton Arthur Prysock sind in der Box vertreten. Denn Ogermans eigentliche Lebensleistung - auch wenn er selbst das vielleicht nicht so gerne hört - sind die Gewänder, die er für die Musik anderer maßschneiderte. Gelegentlich komponierte er auch für sie - eigene Werke verschiedenen Ausmaßes schuf er für Cal Tjader, Stan Getz, Hank Jones, George Benson, Stéphane Grappelli, Michael Brecker, die Singers Unlimited sowie mehrere für Bill Evans, darunter ein ausgewachsenes Klavierkonzert.

Der innere Schwerpunkt Ogermans ruhte also zum einen auf seinen wunderbaren Auftragsarbeiten für virtuose Solisten wie Jimmy Smith, Oscar Peterson, Freddie Hubbard oder Wes Montgomery. Dessen stark rhythmisches "Bumpin' On Sunset" (aus "Tequila") steigert sich parallel zur Improvisation des Gitarristen auch im begleitenden Orchester stetig bis zur Beinahe-Explosion, um dann wieder langsam zurückgenommen - und ausgeblendet zu werden.

Das andere künstlerische Standbein - und einen tragenden Pfeiler von Ogermans Nachruhm - bilden die 1963 bis 1979 kontinuierlich entstandenen, immer ausgefeilteren Orchestrierungen der Lieder seines engen Freundes Antonio Carlos Jobim, von denen einige nicht umsonst längst zu modernen Standards geworden sind. Diese äußerst fruchtbare Zusammenarbeit muss man in den Rang der künstlerischen Partnerschaft zwischen Miles Davis und Gil Evans erheben.

Dabei wird deutlich, dass Ogerman nicht nur die vielzitierten samtigen

Streicher brillant einzusetzen weiß - unvergleichliche Wirkungen erzielte er etwa bei der von Jobim interpretierten italienischen Ballade "Estate" - , er verstand auch mit Bläsern und Chören kreativ umzugehen, wie die beiden Auszüge aus der ursprünglich für Wes Montgomery geschaffenen Suite "Voices" belegen, die sich Stan Getz so kongenial zu eigen machte.

Ein besonderer Reiz dieses sehr aufwändigen Samplers liegt auch darin, dass er mehr als nur den Verve-Katalog verwendet - was nahe gelegen hätte, weil Ogerman in den sechziger Jahren als Hausarrangeur für den Verve-Produzenten Creed Taylor arbeitete. Er berücksichtigt auch bei anderen Labels erschienene, seither nie wieder aufgelegte Platten (im Falle von Sammy Davis Jr. wurde sogar auf die LP zurückgegriffen), was die heutigen Rechteinhaber zu einigen CD-Veröffentlichungen inspirieren könnte.

Schließlich gibt es drei niemals zuvor erhältliche Titel - einen aus einer unveröffentlicht gebliebenen LP der Brasilianerin Joyce und zweimal den Standard "I Should Care": einmal als von Ogerman selbst vorgetragenes Klaviersolo, das andere Mal in großer Galabesetzung, perfekt gesungen von Diana Krall.

Mátyás Kiss, 31.1.2002

▸ Alle Ogerman-Rezensionen im Überblick
▸ Jazz-Kritiken der Woche
▸ Klassik-Kritiken der Woche

Musikerauswahl:

A-Z | A | B | C | D | E | F | G | H | I | J | K | L | M | N | O | P | Q | R | S | T | U | V | W | X | Y | Z

▸ Seitenanfang | Ogerman-Auswahl | Musiker-Auswahl | Archiv: Klassik-Kritiken | Archiv-Inhalt | Kritiken der Woche | Titelseite/Inhalt ◂

Post: briefe@rondomagazin.de

Estadão - Caderno 2

Domingo, 3 de fevereiro de 2002 CADERNO 2 O ESTADO DE S. PAULO

Disco apresenta o mundo concertante de Claus Ogermann

Conhecido como arranjador de Jobim, maestro é autor de belas peças eruditas

Reprodução
Ogermann, à frente da orquestra: brilho ao trabalhar com músicos de jazz e pop e autor reverenciado por Gould

MAURO DIAS

Quem gosta de Tom Jobim a ponto de ler a ficha técnica de seus discos, conhece - e admira - Claus Ogermann. Ele é o arranjador de boa parte dos discos que Tom gravou, incluídos aí o seu primeiro disco-solo, The Composer of Desafinado Plays, aqueles com Frank Sinatra, o fabuloso A Certain Mr. Jobim e ainda Wave, Terra Brasilis, Urubu, para dar alguns exemplos.

Foi Ogermann quem pôs as cordas sobre violão e voz de João Gilberto (gravados antes) no disco João, do início dos anos 90. Parte da crítica considerou desnecessária, aquela (re)vestimenta orquestral: o violão de João bastaria. O que é fato. Mas nem por isso as cordas de Ogermann estariam sobrando.

Mas Ogermann não é apenas um arranjador alemão radicado nos Estados Unidos que tem predileção especial pela música brasileira. Ele é uma grife no mundo internacional da música sofisticada - o de Wes Montgomery e Fred Hubbard, de Stanley Turrentine e Betty Carter - e é, também, compositor de uma penca de obras populares ou sinfônicas.

A gravadora Universal acaba de importar seu mais recente trabalho na área erudita: Two Concerts, que saiu nos Estados Unidos, no ano passado, pelo selo Decca. A primeira peça é o Piano Concerto (assim mesmo, Concerto, do italiano), obra curta, de pouco mais de 19 minutos, em que o autor atua como pianista e regente; e Concerto for Orchestra, em três movimentos, 40 minutos de duração. Aqui, o autor é só regente, da National Philharmonic Orchestra, que atua nas duas peças. O Piano Concerto foi escrito em 1993, em versão para dois pianos, e o Concerto for Orchestra, de 1991, aparece aqui na forma em que foi orginalmente concebido.

Nascido em Ratibor, Alemanha, em abril de 1930, Claus Ogerman foi aluno de Erst Groeschel Jr (piano) e Karl Demmer (teoria e regência). Mudou-se para os Estados Unidos em 1959, já compositor e arranjador conhecido, mas foi a partir dos anos 70 que começou a produzir música de concerto com mais intensidade. Escreveu para o American Ballet Theatre, de Nova York, para o Cleveland Ballet e para o Ballet of Canada. Bill Evans gravou sua concertante Simbiosis, escrita para piano e orquestra, em 1974.

Musicou poemas de Rabindranath Tagore e de Georg Heym; teve peças cantadas por Judith Blegen, Brigitte Fassabaender; Gidon Kremer registrou seu Preludio and Chant, e Aaron Rosand, a Sarabande-Fantasie. Regeu a

anterior
O movimento no 'Estado'
próxima
A receita do sucesso de 'O Senhor dos Anéis'

índice de notícias
caderno 2
capa Estado

London Symphony Orchestra em peças como Symphonic Dances, Lyric Suite, Elegia. "A música que ele faz é o meu tipo de música", disse, uma vez, Glenn Gould.
"Suas construções são fantásticas e pouca coisa me impressiona tanto." Gould falava da música erudita, paralelamente à qual Ogermann gravou dezenas de discos, como autor e arranjador, trabalhando com as melhores orquestras, cantores e cantoras, instrumentistas de geraçoes diversas - Sinatra, Diana Krall, a brasileira Joyce, Stan Getz, Astrud Gilberto, Michael Brecker, Connie Francis, The Drifters (!), Burt Bacharach, Jimmy Smith, Grant Green, Bill Evans, João Donato, George Benson, Peter Nero, Barbra Streisand, Jerry Ross, Oscar Peterson, Kate Smith, Kai Winding, Winton Kelly, Mel Tormé, Herbie Hancok, Jim Hall, Hank Jones, Grady Tate - os grandes.
Arranjador sóbrio, respeitoso com o estilo do autor (ou com as maneiras do intérprete), Claus Ogerman é também um compositor sóbrio, apontado como autor exemplar do pós-serialismo. O Piano Concert adota o formato pouco usual de dois movimentos, já usado por Alban Berg. O curtíssimo primeiro movimento exige muito do pinista e apresenta certa semelhança formal com o minimalismo: são sete pares de notas, em escala ascendente-descendente, que vão sendo repetidas em tons diferentes, sobre cortina explicativa de cordas.
Ogermann diz que o conceito abstrato do movimento sai do Prelúdio n.º 1, de Dó Maior, do primeiro livro do Cravo Bem Temperado, de Bach.O segundo movimento - Tranquillo, Maestoso, Tranquillo - é levemente debussyano, com tema central de grande beleza plástica, efeito expressionista, que integra linguagem tonal com passagens soltas na atmosfera.
Bartók, Kodály, Tippet são referências possíveis para a elaboração da linguagem brilhante, incandescente, do Concerto for Orchestra, em que são perceptíveis os pesos iguais que têm o compositor e o orquestrador. Korsakov dizia que orquestração é criação. Ogerman cria com a orquestra na mão e traduz um mundo de maravilha intensa.

OGERMAN

I suoi arrangiamenti hanno fatto storia, quei fiati trattati come archi, le orchestrazioni in chiaroscuro, le sospensioni. «Quando si siede di fronte al pentagramma e tempera la matita, perfino l'odore del legno fa impressione». Il cofanetto raccoglie materiale dal 1963 al 2001

IL MEGLIO DEL MUSICISTA TEDESCO IN 4 CD

Elegia dell'easy listening. Secondo il magico Claus

di Massimo Milano

«Quando Claus siede di fronte al pentagramma e tempera la matita, perfino l'odore del legno fa impressione», disse una volta Tom Jobim, cogliendo in quel semplice gesto il carattere di una delle personalità musicali più importanti e misconosciute degli ultimi quarant'anni. Il rigore, la sensibilità e una fisiologica insofferenza verso i compromessi hanno infatti caratterizzato il lavoro di Claus Ogerman (da notare che nel disco *Two Concertos* la grafia del cognome è con du «n») in ogni istante della sua lunga carriera di arrangiatore e compositore. Lo hanno portato dal centro della scena musicale, negli anni Sessanta, a un progressivo autoisolamento scelto per sottrarsi alle logiche di un business sempre più incompatibile con la sua indole di sperimentatore e di artista libero. A quegli anni gloriosi, vissuti a cavallo fra Monaco di Baviera e New York, e al successivo «esilio» europeo, la Universal Music di Amburgo ha dedicato un box antologico di quattro cd intitolato *The Man Behind the Music*, pubblicato in Germania a fine febbraio e ora disponibile anche sul sito tedesco di Amazon (http://www.amazon.de).

Nelle sue 59 tracce, che raccolgono altrettante gemme realizzate fra il 1963 e il 2001, si ricostruiscono storicamente le tappe che hanno portato alla nascita di un nuovo suono, destinato a cambiare per sempre il modo di concepire e utilizzare l'orchestra nel jazz e nell'easy listening.

Una svolta di cui proprio Ogerman è stato il principale artefice con la sua idea di importare metodicamente nella musica extracolta procedimenti tipici della scrittura sinfonica.

Alla big band, che fino alla fine degli anni Cinquanta era l'unico organico di grandi dimensioni ritenuto in grado di fornire un accompagnamento appropriato alla canzone, il giovane Claus - da poco giunto negli Usa - mostra di preferire una strumentazione e un suono di provenienza classica, più vicini al suo vocabolario espressivo di musicista europeo.

Attraverso tecniche prese a prestito direttamente dal lessico sinfonico, fra le quali un uso frequente di armonie dilatate, ottenute trattando legni e ottoni come se fossero archi, der Meister assegna all'orchestra un ruolo che non si limita più al solo supporto, ma che amplia le possibilità musicali e emozionali del pezzo stesso, indirizzandone in qualche modo anche lo sviluppo.

Nelle canzoni di Antonio Carlos Jobim, in particolare, il musicista tedesco sembra trovare un laboratorio ideale per la costruzione delle sue architetture sonore. Le varie gradazioni chiaroscurali delle sue orchestrazioni agiscono da contrappeso drammatico che controbilancia la vivacità della melodia e l'incedere sincopato dei brani, o si risolvono in improvvise pause che creano un senso di malinconica sospensione temporale.

La ricerca di un nuovo rapporto fra il tempo e lo spazio sonoro e di un diverso equilibrio timbrico fra le sezioni dell'orchestra, impegna il maestro per tutto il periodo del suo soggiorno negli Usa, e da quella riflessione nascerà una sequenza ininterrotta di capolavori a nome di Bill Evans, João Gilberto, Frank Sinatra, George Benson, Oscar Peterson, Wes Montgomery, Stan Getz e Barbra Streisand.

A una scrittura ricca di reminiscenze neoromantiche e impressionistiche, Ogerman aggiunge poi un utilizzo misurato ma costante di elementi seriali, come si può ascoltare nel quarto e ultimo cd del box, che raccoglie estratti di alcune delle sue partiture più importanti, scritte per la maggior parte dopo il ritorno in Europa e il definitivo abbandono, nel 1980, degli incarichi da arrangiatore. Ed è qui che si dispiega tutta la vis e la varietà della sua scrittura sinfonica.

Dalle sue assidue frequentazioni jazzistiche e brasiliane, Ogerman attinge un'idea di fluttuazione fra tonalità e atonalità sulla quale costruisce piani armonici che nel loro continuo sovrapporsi e intersecarsi conferiscono alle sue partiture un respiro aereo, a tratti evanescente, temperato solo da un uso tattico delle dissonanze. I suoi materiali di partenza sono quasi sempre diprovenienza extraclassica. Si va dal semplice riff pentatonico (*Symphonic Dances*) alla melodia popolare (*Concerto Lirico*), dalla canzone (*I Loved You*) al funk (*Corfu*), al jazz (*In The Presence and Absence of Each Other*). Ma è su un frammento di improvvisazione pianistica di Bill Evans che Ogerman costruisce l'impalcatura armonico-melodica di una delle sue composizioni più riuscite: l'*Elegia*. Un adagio struggente nel quale si delinea un rapportomolto stretto fra il pianoforte e l'orchestra che riascolteremo nel *Piano Concerto*, pubblicato nell'ottobre scorso dalla Decca. In quest'ultimo lavoro, i movimenti ampi e sinuosi degli archi in crescendo, trascinano il piano a un confronto sempre più serratocon l'orchestra, evocando una sensazione di imminenza e di tragicità che raggiunge il suo climax nel maestoso finale, in una sorta di rappresentazione epica del dolore.

Una vera e propria summa della poetica e dell'estetica ogermaniana, postmoderna e titanicamente anarchica.

Claus Ogerman in studio e sopra un particolare della copertina dell'album «Two Concertos». Nella pagina accanto i tedeschi Jazzanova

ALBUM & COLLABORAZIONI

Claus Ogerman, *The Man Behind the Music* (Boutique/Universal Jazz Germany, 2002)
Claus Ogermann, *Two Concertos* (Decca, 2001)
Diana Krall, *The Look of Love* (Verve, 2001)
Claus Ogerman, *Works for Violin and Orchestra* (Koch, 1998)
Claus Ogerman, *Lyrical Works* (Emi, 1997)
Claus Ogerman & Michael Brecker, *Cityscape* (Warner, 1982)
Claus Ogerman and the London Symphony Orchestra (Emi, 1982)
Antonio Carlos Jobim, *Terra Brasilis* (Warner, 1980)
Freddie Hubbard, *The Love Connection* (Columbia, 1979)
Michael Franks, *Sleeping Gipsy* (Warner, 1977)
Stanley Turrentine, *Nightwings* (Fantasy, 1977)
João Gilberto, *Amoroso* (Warner, 1977)
The Claus Ogerman Orchestra, *Gate of Dreams* (Warner, 1976)
George Benson, *Breezin'* (Warner, 1976)
Barbra Streisand, *Classical Barbra* (Cbs, 1976)
Antonio Carlos Jobim, *Jobim* (Mca, 1973)
Oscar Peterson, *Motions & Emotions* (Mps, 1969)
Stan Getz, *What the World Needs Now* (Verve, 1967)
Antonio Carlos Jobim, *Wave* (Cti, 1967)
Frank Sinatra, *Francis Albert Sinatra & Antonio Carlos Jobim* (Reprise, 1967)
Wes Montgomery, *Tequila* (Verve, 1966)
Bill Evans, *Bill Evans with Symphony Orchestra* (Verve, 1966)
Claus Ogerman and His Orchestra, *Watusi Trumpets* (Rca, 1965)
Astrud Gilberto, *The Shadow of Your Smile* (Verve, 1964)
Antonio Carlos Jobim, *The Composer of Desafinado Plays* (Verve, 1963)
Dinah Washington, *Tears & Laughter* (Mercury, 1962)

Maestro for Hire. Retratos do arranjador/compositor Claus Ogerman. Joshua Dunn, Dezembro 2010.

MAESTRO FOR HIRE

Arranger Claus Ogerman scored jazz gold with his transparent charts

by **Charles Waring**

"That guy with the funny name." That was how Frank Sinatra initially referred to Claus Ogerman when he was asked by Antonio Carlos Jobim which arranger he wanted for the 1967 collaboration *Francis Albert Sinatra & Antonio Carlos Jobim*. Apparently, Sinatra wanted Ogerman because the classically trained German arranger had scored Jobim's influential breakthrough LP on Verve, 1963's *The Composer of Desafinado, Plays*. Jobim was more than a little surprised by Sinatra's request; he had expected Ol' Blue Eyes to insist on using his longtime arranger, the redoubtable Nelson Riddle. Sinatra, though, had other ideas. His appreciation for Ogerman's attractive and uncluttered orchestral sound, and desire to use him, was a reflection of the esteem that the arranger, originally from Ratibor, Germany—now part of Poland—had achieved by the mid-'60s.

By the time he came to work with Sinatra, Ogerman was regarded as one of the premier arrangers in both the jazz and pop fields (pop-wise, he arranged Lesley Gore's 1963 smash, "It's My Party," along with Little Eva's 1962 LP, *Llllloco-Motion*, and also wrote charts for the Drifters and Connie Francis). His notoriety was largely due to the enthusiasm of one man: producer Creed Taylor, head of Verve Records between 1962 and 1967. Taylor had no qualms about using the relatively unknown Ogerman.

"Claus was a joy to work with, besides the fact that he could write an entire arrangement in an hour," the producer told me recently. He hired the German's services regularly from 1963 onwards for numerous Verve sessions. Under Taylor's direction, Ogerman worked on a slew of jazz albums, including those by vibraphone-meister Cal Tjader, guitarist Wes Montgomery, tenor saxophonist Stan Getz, pianists Bill Evans and Wynton Kelly, trumpeter Donald Byrd, and Hammond B-3 hero Jimmy Smith.

Significantly, Ogerman's presence as an arranger was a crucial factor in exposing U.S. and European audiences to the Brazilian bossa nova phenomenon. Not only did Ogerman work with Jobim—with whom he had a symbiotic musical relationship—but he also wrote arrangements for pianist/composer João Donato, singer Astrud Gilberto, and the father of bossa nova, João Gilberto. When Creed Taylor left Verve in 1967 to set up his own label, CTI, as an imprint of A&M, he reunited Ogerman with Jobim for the album *Wave*, now seen as a bossa nova classic. Two years later, Ogerman worked with pianist Oscar Peterson on the MPS album *Motions & Emotions*. In the 1970s, Ogerman was busier than ever, and wrote charts for Barbra Streisand, and Bill Evans again—on 1974's *Symbiosis*—and worked on George Benson's 1976 crossover blockbuster, *Breezin'*. Two further Benson studio collaborations followed: *In Flight* (1977) and *Livin' Inside Your Love* (1979), the latter featuring Ogerman's arrangement of "Soulful Strut," for which he earned a Grammy.

From 1979 on, Ogerman turned his back on outside commissions and focused on his own compositions. Apart from the occasional foray into jazz, Ogerman has mostly been immersed in classical music. But in 2001, Ogerman had a change of heart and agreed to work with his old buddy, producer Tommy LiPuma, on singer/pianist Diana Krall's album *The Look of Love*. The record was a huge success and he would again work with Krall on her recent bossa nova-oriented album. Although Ogerman, who turned eighty in April, is still not keen to commit himself to many jazz and pop ventures, he recently revealed that there's a possibility he may collaborate with Paul McCartney in the future. What follows is a rare and exclusive interview with the German maestro, who talks about his life and career.

How did you first get into music?

My parents were typical opera-goers. They owned three stores

50

Illustration by Josh Dunn

51

that sold photographic film and cameras, but they also had a huge library of 78s, and they were my education. I had a few jazz records as well—early Duke Ellington and some early [Louis] Armstrong—but a lot of classical music. I had music lessons in school. Later, when I was sixteen, I started becoming a pianist and learned the theory of conducting.

What was your first professional job?

It was at a radio station, SWF, in Baden-Baden in Germany. I was a member of a big band led by Kurt Edelhagen, which was the radio band at that time. That was my first experience with arranging, piano playing, and recording. In 1959, after a short vacation to New York, I decided to leave Germany and go and live there, although I didn't know anybody in New York. It was awful crazy, because what do you do in a city where you don't know anybody? I took a risk. I could have survived there for a year doing nothing—I had a little flow of income from royalties, just small stuff—but I was lucky. I contacted Quincy Jones. He was very open and said, okay, can you do this and this for me? I started to do arrangements for him. My first artist for him was Josh White—he was a famous blues singer. That was my first gig with Quincy, and then we got into Dinah Washington and Sarah Vaughan.

Is it true that you played piano for Chet Baker early on in your career?

Yeah. Chet Baker had a piano player [Dick Twardzik] who died of an overdose in Paris while he was on tour. He had a contract with a German TV station, SWF in Baden-Baden, to appear in concert. But he had no piano player, so the producer on that show called me. He said, "Listen, you have to help me out. I have this group and they are without a piano player." I was a serviceable piano player—nothing like Russ Freeman—but I knew all the tunes, and I could play them in any key. So I went and played on these TV performances. Chet was a very nice guy, but also very into drugs at that time. His manager, [Joe] Napoli, was his dealer. It was pretty strange, but he was reliable onstage.

Your reputation grew when you worked for producer Creed Taylor. How did you get to work for him?

When I started to work for Quincy Jones, he had a contractor who was a violin player by the name of Harry Lookofsky. Harry automatically became my contractor, and he was also the contractor for a lot of Creed Taylor's work. Creed called because Harry Lookofsky mentioned my name, and that's when it all started. I think the first arrangement I did for Creed was Jack Teagarden's "Where Are You" tune, and then it really started to become monstrous, the amount of work. Creed kept calling; he had a lot of projects. I was busy night and day.

What was Creed Taylor like as a producer to work with?

Excellent. He was very quiet. He'd never disturb anything or say something to disrupt things. Many producers stop you in the midst of your work; he didn't. He just let it go, and if he wanted a little change, he mentioned it while we were listening to a tape. Creed was a very easygoing, no-problem producer—that was very unusual. He was very smart, and he had great taste. As a producer, he was remarkable—he was prolific, and the way he connected with people was very good. He was never offensive and never shouting. He could handle situations very well. I did an album with him with Donald Byrd, and Donald came an hour late. We were supposed to do four tunes in three hours, and to be an hour late was almost a disaster. But Creed was completely cool, and I was amazed how cool he was when finally Donald walked in. There were no complaints; he understood.

Did you get much direction from Creed Taylor about the arrangements?

No. Nobody has time in New York. He didn't have much time to discuss arrangements. He would talk to the musician to find out what keys he liked, and say, "See you tomorrow in the studio at two o'clock." It was a very, very fast production procedure.

How did you get involved with vibraphonist Cal Tjader's 1964 album *Warm Wave*?

Creed called me to do an album with Cal, which turned out very nice, because Cal was very easy to work with and a great musician. His forte was his pedaling, which was superb—the pedaling on the vibraphone is very important. Milt Jackson was, of course, an excellent vibraphone player, and, right now, among the living, Mike Mainieri is pretty fantastic. But Cal was special, and he had a flair for Latin tunes. He did great things. His taste was impeccable.

How long were you given to write arrangements?

I worked very fast in those days. For instance, I did an album for Creed with Antonio Carlos Jobim called *The Composer of Desafinado, Plays*, on Verve, and what I learned in New York is that producers hated arrangers that over-arranged—they didn't like runs up and down with violins. I had so little time to write these charts that they became very light. I had no time to fill out the score with all kinds of nonsense—only the important things, so my scores were linear rather than thick.

You sometimes had a lot of strings playing a single melodic line in unison.

Yeah. That was not because I wanted to, but I had no time to indulge and write a thick orchestral score, and this was what all the producers liked. And after that, it began to get very busy for me, because everybody liked the transparency of my scores. The transparency was not my invention—it was an

Illustration by Josh Dunn

4 – PARTITURAS

ritard.

RITARD

V.S.

to alto flute

Desafinado

Arranjo: Claus Ogerman
Transcrição: Flávio Régis Cunha

Tom Jobim

5
3
Fl. 1
Fl. 2
Fl. 3
Vln. I
Vln. II
Vc.
a2
Vc.
a2
Pno.
Cb.

9
8va
Vln. I
Vln. II
Vc.
Vc.
Pno.
Cb.

4
13
B
A tempo (Bossa nova)
solo
Tbn.
Vln. I
Vln. II
Dmaj7
E9(♭5)
Pno.
B
A tempo (Bossa nova)
Cb.
pizz.
Kit

17
solo
Tbn.
Vln. I
p
Vln. II
p
a 2
Vc.
p
a 2
Vc.
p
Em7(add9)
A9
F♯m7(♭5)
B7(♭9)
Pno.
Cb.

21
C
5
Vln. I
Vln. II
Vc.
Vc.
melody col lead sheet (in D)
Em7
F♯7(♭5)
Bmaj7
B7(♭9)
Pno.
C
Cb.

25
Fl. 1
Fl. 2
Fl. 3
Vln. I
Vln. II
Vc.
Vc.
E9
E♭maj7
Pno.
Cb.

6
29
D
Fl. 1
Fl. 2
Fl. 3
Vln. I
Vln. II
Vc.
Vc.
Dmaj7
E9(b5)
Pno.
D
Cb.
pizz.

33
Fl. 1
Fl. 2
Fl. 3
Vln. I
Vln. II
Vc.
Vc.
Em7(add9)
A9
F#m7(b5)
B7(b9)
Pno.
Cb.

37
E
7
Fl. 1
Fl. 2
Fl. 3
Vln. I
Vln. II
Vc.
Vc.
Em7(add9)
F♯7(♯5)
Bm7
C♯7(♯9)
C♯7(♭9)
F♯maj7
F7(♯5)
E6
E♭9(♭5)
Pno.
E
Cb.
45
F
to alto flute
Fl. I
Fl. 2
Fl. 3
3 A. Fl.
p a 3
Tbn.
mf
Vln. I
Vln. II
Vc.
Vc.
F♯maj7
G°
G♯m7
C♯7(♭9)
F♯maj7
F♯m7
G♯m7
G7(♭5)
Pno.
F
Cb.

69
I
9
Fl. I
Fl. 2
Fl. 3
Vln. I
Vln. II
Vc.
Vc.
Pno.
Cb.
p
p
p
soli
p
Gmaj7
Gm6
D/F♯
F°
E9
E9(♭5)
E♭maj7
77
J
ritard.
Tbn.
8va
soli
f
div. 8va
div.
E9
Em7
A7(♭9)
D6
D6
Cmaj7
Bmaj7
Kit

"SAUDADE DO BRAZIL"
by Antonio Carlos Jobim
Arr.: CLAUS OGERMAN
not too slow (mod.)
simile
3 Flutes
Alto Fl.
Oboe
Engl. Horn
Sopranos (12)
Horns
Trumpets (3)
Trombones (3)
Percussion
Fender piano
col 3 Flutes!
col Cello!
Keyboard
Violins
Vl. 5
Viola
solo-cello espressivo
Cello
Bass

— 2 —
Fl.
Alto-Fl.
Ob.
E.H.
Solo
Sopr.
Horns
Trumpets
Trombones
Percussion
Col Flutes
col Celli
(legato)
Violins
Viola
Cello
Bass
arco
pp

– 3 –
Fl.
picc-Fl.
Ob.
E. H.
Sopr.
Horns
Trumpets
Trombones
Percussion
col Flutes
Violins
Viola
Cello
Bass

RI–TAR–DAN–DO
(A)
SLOWER
Fl.
alto Fl. (1)
Ob.
E. H.
Sopr.
Horns
Trumpets
Trombones
Percussion
K.
Violins
Viola
Cello
Bass

B
"Giocosa" (brighter)
RI — TAR — DAN — DO
Fl.
BASSOON
Ob.
Bass cl.
Sopr.
Horns
con sord.
Trumpets
Trombones
Percussion
(col flutes)
Violins
senza sord.
div.
soli
Viola
Cello
Bass

C
a tpo (not too slow)
-7-
Poco tenuto
Fl.
legato
Bassoon
Ob.
legato
Basscl.
Sopr.
Horns
Trumpets
Trombones
Percussion
K.
col BASSES!
8va lower
Violins
Viola
col Violas
Cello
div.
Bass

ATPO.
- 8 -
RALL.
Fl.
Bassoon
Ob.
Basscl.
Sopr.
Horns
Trumpets
Trombones
Percussion
to Steinway Piano!
Violins
Viola
Cello
Bass

SLOW
- 9 -
Fl.
Bassoon
Ob.
Sops.
Horns
Trumpets
Trombones
Percussion
Violins
Viola
Cello
Bass
legato

- 13 -

POCO RALL.

Fl.

Bassoon

ob.

to Engl. Horn!

solo

Sopr.

Horns

Trumpets

Trombones

Percussion

Violins

Viola

Cello

Bass

I
A TPO.
— 14 —
RITARD.
Fl.
Bassoon
Ob.
E. H.
Sopr.
Horns
Trumpets
Trombones
Percussion
Violins
Viola
Cello
Bass

SLOWER!
ADAGIO
-15-
POCO RIT.
Fl.
Bassoon
Ob.
E. H.
solo
Sopr.
Horns
4th solo
Trumpets
Trombones
Percussion
K.
col 3 Flutes!
Fender-Piano
Violins
Viola
Cello
Bass

K
A TPO. POCO ACCELL.
- 16 -
RITAR - DANDO
Bassoon
Ob.
E.H.
Sopr.
Horns
1st solo
Trumpets
Trombones
Percussion
to Steinway Piano!
Violins
SOLO - VIOLIN
Viola
Cello
no div.
Bass

L
FASTER (A TPO.)
POCO ACCELL
Fl.
Bassoon
Ob.
E. H.
Sopr.
Horns
Trumpets
Trombones
Percussion
Solo-violin
Violins
Viola
Cello
Bass

ACCELL.
SLOWER!
M
A TPO. MOD.
Fl.
Bassoon
Ob.
E.H.
to Bassclarinet!
Sopr.
Horns
Trumpets
Trombones
Percussion
TENDER - PIANO
Violins
Viola
Cello
Bass
energico
pizz.
arco (div.)

N
GRAVE
A TPO.
-19-
Fl.
Bassoon
Ob.
Bass cl.
Sopr.
Horns
Trumpets
Trombones
Percussion
V.
Violins
Viola
Cello
Bass
1st solo
solo
a2
energico
div

RIT.
SLOWER
PESANTE
Fl.
Bassoon
Ob.
Basscl.
Sopr.
Horns
Trumpets
Trombones
Percussion
Violins
Viola
Cello
Bass
div.
RITARD.
PESANTE

MOLTO RITARD.
- 23 -
Q
(3rd on piccolo)
3rd to regular Flute!
Fl.
Bassoon
Ob.
Bassd.
Sop.
Horns
Trumpets
Trombones
Percussion
ORGAN
espressivo
Violins
simile
Viola
Cello
Bass
(div.)

FASTER!
Bassoon
Ob.
Sopr.
Horns
Trumpets
Trombones
Percussion
Violins
Viola
Cello
Bass
col Violas

RITARD.
VERY SLOW
3rd flute to piccolo!
Fl.
Bassoon
Ob.
Horns
Trumpets
Trombones
Percussion
To Steinway
col flutes
both hands
Solo-Violin
Violins
Viola
Cello
Bass

RITARD.
A TPO. BRIGHTER
Bassoon
Ob.
to engl. horn!
Horns
Trumpets
Trombones
Percussion
(both hands)
(tutti)
Violins
Viola
Cello
Bass

T
NOT DRAGGING!
Fl.
Bassoon
subito ppp
(ppp)
Ob.
Engl. Horn
solo
mp-mf
Sop V.
Horns
Trumpets
Trombones
Percussion
pp
(Ped.)
(Smear)
Violins
pp
(Smear)
Viola
subito pp
Cello
subito pp
Bass
subito pp

-28-
VERY SLOW
ADAGIO
Fl.
Bassoon
Ob.
E.H.
Sopr.
con sordini
a4
Horns
Trumpets
Trombones
Percussion
(solo)
Violins
Viola
Cello
Bass

– 29 –
MOLTO RITARD.
Fl.
Bassoon
Ob.
Ch.
Sopr.
Horns
Trumpets
Trombones
Percussion
K.
FINE
Violins
Viola
Cello
Bass

Saudade do Brazil

Orquestração: Claus Ogerman
Edição: Flávio Régis Cunha

Antonio Carlos Jobim

2
Fl. I
Eng. Hn.
Pno.
Vln. S.
Vc.
Cb.
a2
a3
Solo
legato
mf
arco
rit.
A.Fl.
A
Slower
Vln. I
Vln. II
Vla.
soli
espressivo
poco accel.

4
a tempo
CONTRACANTO
a 3
soli
mf
rall.
29
Fl. I
B. Cl.
Bsn. I
S.
soli
mp
(hm)
Tbn. I
mf
Tbn. 2
mf
B.Tbn.
mf
Pno.
ABERTURA: UPPER STRUCTURE
a tempo
rall.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
div.

D
slow
a 2
a 3
34
Fl. I
mp
Ob. I
mp
B. Cl.
Bsn. I
TETRADES
S.
mp
con sord.
Hn. I
ppp a 2
con sord.
Hn. 2
ppp a 2
D
slow
a 5
div.
Vc.
p legato
Cb.
p legato

6
F
Slower
G
Brighter
42
Picc.
Fl. I
B. Cl.
Bsn. I
Hn. I
Hn. 2
Tbn. I
Tbn. 2
B.Tbn.
Tub. B.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
piccolo swith to reg. flute
a 2
solo
soli
to fender piano

molto ritard.
H
slower
a 3
mf
mp
Fl. I
Ob. I
B. Cl.
Bsn. I
col 3 flutes
Pno.
Cel.
soli
Vln. I
Vln. II
div.
Vla.
Vc.
Cb.
legato

a 3
poco rall.
solo
mp
Fl. I
Eng. Hn.
div.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

10
Faster (a tpo.)
66
L
Fl. I
Bsn. I
S.
(ooh)
(hu)
Hn. 1
Hn. 2
Tbn. 1
Tbn. 2
B.Tbn.
Pno.
Faster (a tpo.)
Vln. I
tutti
Vln. II
Vla.
solo cello
tutti celli
Vc.
Cb.

M
slower
accel.
rall.
a tpo. mod.
a 2
solo
fender - piano
Fl. I
Ob. I
B. Cl.
Bsn. I
S.
Hn. I
Hn. 2
Tbn. I
Tbn. 2
B.Tbn.
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
energico
pizz.
arco (div.)
(div.)

N
Grave
a tpo.
1 st solo
a 2
Fl. I
Ob. I
B. Cl.
solo
Bsn. I
1 st solo
Hn. I
Pno.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
A little faster
rit.
slower
pesante
(a 2)
a 3
"1st solo"
div.

13
O
Not too slow
(1st solo) (legato)
a 3
Fl. I
Ob. I
Eng. Hn.
Bsn. I
legato
p - mf
mp
Vc.
P
(a 3)
poco rit.
Slower
3rd fl. to piccolo!
Vln. I
Vln. II
Vla.
div.

90
molto rit.
(3rd to piccolo)
Q
3rd to regular Flute!
Picc.
Fl. I
a 2
a 3
espress.
Ob. I
B. Cl.
Bsn. I
Hn. 1
Hn. 2
Tbn. 1
Tbn. 2
B.Tbn.
Switch to Organ!
(pedal)
Pno.
REESPOSIÇAO DO TEMA
soli div.
Vln. I
simile
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
(div.)
PEDAL

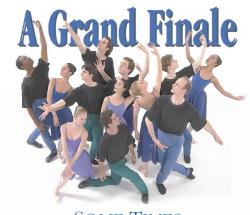
16
98
rit.
S Very slow
Picc.
legato
3rd on Piccolo!
pp
Fl. I
a 3
mf
3rd Flute to piccolo!
legato
B. Cl.
Bsn. I
S.
ppp
(hu)
Hn. 1
Hn. 2
Tbn. 1
Tbn. 2
B.Tbn.
Pno.
To Steinway
legato
Vln. S.
dolce
Vln. I
div.
f
ff
pp
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

A tpo. Brighter
17
102
rit.
Picc.
Fl. I
B. Cl.
to english horn!
Bsn. I
S.
hu
Hn. 1
1st solo
mp
Hn. 2
mp
Pno.
ff
(both hands)
rit.
A tpo. Brighter
(tutti)
Vln. S.
Vln. I
f
Vln. II
f
Vla.
Vc.
Cb.
T
Not dragguing!
106
solo
Eng. Hn.
mp - mf
Bsn. I
subito ppp
ppp
Pno.
ppp
(ped.)
T
Not dragguing!
Vln. I
ppp
Vln. II
ppp
Vla.
Vc.
subito ppp
Cb.
subito ppp

110
Very slow
Adagio
Eng. Hn.
Bsn. I
ff
p
Hn. I
a4
con sord.
pp
Hn. 2
Pno.
fff
(solo)
mp
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

114
molto rit.
Bsn. I
pp
S.
(hu)
Pno.
Vc.
ppp
Cb.

5 – PROGRAMAS

BALLET SAN JOSE
SILICON VALLEY
Dennis Nahat, Artistic/Executive Director

SOME TIMES
DIANA AND ACTEON
THE LESSON
MOMENTS

May 5 - 8, 2005
San Jose Center for the Performing Arts

BALLET SAN JOSE
SILICON VALLEY
DENNIS NAHAT, ARTISTIC / EXECUTIVE DIRECTOR

THE COMPANY

Erin Duffy • Karen Gabay • Tiffany Glenn
Catharine Grow • Erena Ishii • Maria Jacobs • Zhang Jing
Alexandra Koltun • Alexsandra Meijer • Beth Ann Namey
Mirai Noda • Patricia Perez • Dalia Rawson

Willie Anderson • Hao Bo • Maximo Califano
Stephane Dalle • Michael Doerner • *Damir Emric • Zuri Goldman
Daniel Gwatkin • Peter Hershey • Alex Lapshin • Le Mai Linh
Ramon Moreno • Avichai Scher • Travis Walker

* * * *

Dwight Oltman
MUSIC DIRECTOR AND PRINCIPAL CONDUCTOR

Kenneth Keith
LIGHTING DESIGNER
TECHNICAL DIRECTOR

David Guthrie
DESIGNER (1927-2004)

Raymond Rodriguez
RÉGISSEUR

Karen Gabay
REHEARSAL ASSISTANT

Margaret Heaman
COSTUME DIRECTOR/RESIDENT DESIGNER

Lise la Cour
SCHOOL DIRECTOR

Jodi Porter
ASSOCIATE SCHOOL DIRECTOR

Spencer Anderson
PRODUCTION STAGE MANAGER

Les Reinhardt
ASSISTANT STAGE MANAGER

All casting subject to change.
Latecomers will not be seated after lights have dimmed.
The use of cameras, cellular phones, or any kind of recording equipment is strictly prohibited.
This performance will last approximately 2 1/2 hours.

Pictured on the cover: **MOMENTS**

All photography: **John Gerbetz**

**Ballet San Jose Silicon Valley apprentice*

Program Notes from the desk of:

Dennis Nahat, *Artistic/Executive Director*

All who have come to our performances during the 2004-05 season have felt the surge of freshness around our company and in the city of San Jose. This season has come to be known as a sort of Renaissance for our company. We have reinvented ourselves on and off the stage, reestablished and met our goals, redefined the artists, staff and trustees alike, all without losing the artistic values and commitment to you, our audience, the most cherished and important part of our enterprise.

With the Grand Finale program of the season, we continue to bring to you some of the hidden treasures of our repertory. It is a program of passion and romance. SOME TIMES was given its first performance on July 14, 1972 and was originally created for American Ballet Theater at Lincoln Center in NYC. The music is an original score created for the ballet by my friend, composer/pianist/arranger **Claus Ogermann**, who in turn produced an evocative and beautiful ballet score for a large orchestra and jazz group. In 1977, Ogermann also recorded the music and re-titled it *Gate of Dreams* for Warner Brothers, Inc. Pianist **Bill Evans**, in a note to Ogermann regarding his recently released recording, wrote, "Claus'…*Gate of Dreams*, a reminder of finer things."

The original ABT version of SOME TIMES was filmed in Munich, Germany for Bavarian television and the original version of the score can be found on Bay Cities label #BCD 1039 (1992) with Claus Ogermann and The New York Symphony Orchestra. It is still seen on television throughout Europe and has been shown on Public Television in the United States. The New York Daily News called it "a daringly original ballet," and Associated Press, "a cool, modern, together, now, attractive work" and New York Magazine, "a charming, jazzy piece". Since then, the music was performed for a restaging for The National Ballet of Canada's ballerina **Karen Kain**. The original set and costume designs were by the late, renowned American ballet and theater designer **Rouben Ter-Arutunian**. Ter-Arutunian's set remains today and in 1977 the costumes were re-designed by couturier designer **Ginger Shane**. Ogermann continues to compose today and his vast recording collections are available everywhere and on line.

Dalia Rawson *with* **Hao Bo** *and* **Maximo Calfano** *in* SOME TIMES

DIANA AND ACTEON *(Pas de deux)* was created by **Agrippina Vaganova** (1879 – 1951) in 1935. She was the daughter of an usher at the Maryinsky Theatre and studied at the Imperial Ballet School in St. Petersburg under **Ivanov**, **Vazem**, **Gerdt** and **Nikolai Legat**, graduating in 1897. As a dancer with the Imperial Ballet she was known as the "Queen of Variations," renowned for her jumps and *batterie*; (although it is said that because of her lack of beauty she did not receive the title of ballerina until 1915, the year before her retirement).

Program Notes continued

Alexandra Koltun *and* **Alex Lapshin** *in* DIANA AND ACTEON

Vaganova is most remembered as a great teacher of generations of dancers, taking the best of the old imperial style – i.e. a Romantic plasticity allied with Italian *bravura* – and blending it with a more athletic movement to form what became known as the Vaganova System, a method that did not isolate one particular part of the body, but trained it into one harmonious whole. Instead of the sometimes vague corrections given to a pupil, and using an analysis of musculature, Vaganova gave precise corrections for proper placement. The great Danish *danceur noble*, **Erik Bruhn** was a devout student and disciple of Vaganova and himself gave her work to the next generation through his teaching.

Her most notable roles included, *Odette-Odile* in SWAN LAKE, and the *Mazurka* in CHOPINIANA (also known as *Les Sylphides*). However, it was in LA ESMERALDE (1935), where her name has aligned itself with history for the virtuoso *DIANA AND ACTEON pas de deux* in Act II, for which she takes the credit for choreography. We are proud to present the Company Premiere of this *pas de duex* in the true flair of Vaganova's own teaching and through the purity of Russian Imperial style and technique of company dancers **Alexandra Koltun** and **Alex Lapshin**.

Flemming Flindt's THE LESSON is one of the most successful dramatic ballets on the ballet stage anywhere in the world today. Flindt has developed this work from the short **Eugéne Ionesco** play *The Private Lesson*. Immediately, Flindt saw that Ionesco's play and dance were right for one another. It was first performed September 16, 1963 on Danish television; it was also transmitted by Eurovision and it received the Prix Italia as the best European musical television production of the year. On April 6, 1964 the stage version had its first performance at the Opera Comique in Paris, and in October 1964 it was presented at the Royal Theatre in Denmark, Copenhagen. Since then THE LESSON has been danced more than a hundred times in Copenhagen alone and many productions of the work have been staged in Europe and the United States. **Rudolph Nureyev** regularly included THE LESSON in his programs throughout the world. The ballet will also be presented for the first time with the Royal Ballet in London at the Royal Opera House in September of 2005. This cast with **Karen Gabay, Dalia Rawson** and **Stephane Dalle** is as Flindt says, "outstanding–in a league of its own."

Flindt has created a remarkably effective study of a psychopathic killer as viewed through the killer's own fantasy. It's like watching an **Alfred Hitchcoch** thriller or an episode of *Twilight Zone*. At first we see *The Pianist* tidying up the studio and we are not quite sure why it is in such disarray. As soon as *The Pupil* enters we sense her doom, and on the first entrance of *The Dancemaster* we know immediately that he is a pathological killer. The genius and shock of this masterpiece is that Flindt has created it in – of all places – a dance studio!

Program Notes continued

Karen Gabay *as The Pupil in* THE LESSON

As the curtain rises on the dancemasters' studio the woman piano player is preparing the room for the dancing lesson. A pupil rings the bell, is shown in, and puts on her costume. The dancemaster appears and the lesson begins. The dancemaster at first is pleased with his pupil. After an exercise at the ballet practice *barre* she is required to put on toe shoes. *The Pianist* tries to intervene, knowing what will result. We are not sure if she is his confidant, mother, or just a long-time associate caught up in his tormented world. She seems even to pity him. Instruction continues with exercises that become more complicated as the dancemaster, driven by his own personal demons, uses his technical powers to reduce the pupil (in this instance his victim) to helplessness. The pupil complains that her feet hurt. The dancemaster becomes more and more exacting and incensed, while the pupil, who was previously keen and eager, becomes reluctant and exhausted. The pianist is shown out and the dancemaster continues to wear down his pupil until... Once more the pianist enters and hastens to tidy up for the next lesson. A new pupil rings the bell.

Productions of THE LESSON include:

Argentina
Teatro Colon 1982

Australia
Sydney Opera House 1978

Belgium
Flanders Ballet 1971

Denmark
National Television 1963
Royal Opera House, Copenhagen 1964
Det Danske Theater 1977
National television 1995

Canada
National Ballet 1968

England
Sadlers Wells Theatre 1968
Coliseum Theatre, London 1977
Opera House, Manchester 1987
Coliseum Theater, London 2004
Royal Opera House, London 2005

France
Opera Comique, Paris 1964
Opera Marseille 1965
Opera Lyon 1966
Palais Sport, Paris 1977
Opera Strassbourg 1985

Hungary
National Opera,
Staged but no public
performances for
political reasons. 1973

Italy
Teatro all Scala 1989

Sweden
Cullberg Ballet 1969

United States of America
Ruth Page, Chicago 1965
The Joffrey Ballet, NYC 1967
The Uris Theater 1977
Dallas Ballet 1982
N.Y. State Theater,
Royal Danish Ballet 1965
Metropolitan Opera House,
Royal Danish Ballet 1976
San Jose Cleveland Ballet 1990
Ballet San Jose Silicon Valley 2005

West Germany
Opera Munich 1965
Opera Cologne 1965

Yugoslavia
National television 1977

Program Notes continued

MOMENTS was a work created because of my love of **Felix Mendelssohn's** dazzling *Piano Trio No. 1 in D Minor, Op. 49* composed between February and July of 1839. Mendelssohn was, in fact, the first pianist to perform it at its premiere on February 1, 1840. **Robert Schumann** said, "it is the master trio of our time." He went further to say, "[he] is the **Mozart** of the nineteenth century, the most illuminating of musicians, who is able to see through the contradictions of our age and is the first to reconcile them."

I felt that the expansive, song-like material lent itself to a multitude of choreographic ideas. The first movement titled "Winged Hearts" has rich keyboard writing, that along with the rhapsodic textures of the violin and cello, which makes dancing to it a pleasure. The suspended *andante* second movement has been described as a song without words. A "Suspended in Time" *pas de deux* was born. The Mendelssohn's trade mark 'fairy-like' third movement is among the finest examples of his scherzo form composition. Here it is titled "a Fleeting Moment" and like Mendelssohn's trio instrumentation, it is choreographed for a trio of dancers. The joyful finale, like so many of Mendelssohn's final movements, suggests a Gypsy-like *caractère* dance of passion and tenderness. The "Spontaneity" of the music inspired the title of our closing program, A GRAND FINALE.

Always surprising and always fulfilling, Mendelssohn's music, like that of **Peter Ilyich Tchaikovsky**, is among my favorites. His music will remain a wondrous treasure for eternity.

Thank you for coming; see you next season!

SOME TIMES

Choreography **Dennis Nahat**
Music **Claus Ogermann**
Costumes **Ginger Shane**
Set Design **Rouben Ter-Arutunian**
Lighting **Kenneth Keith**

Time Passed Autumn
PATRICIA PEREZ / MAXIMO CALIFANO
Catharine Grow / Peter Hershey
Zhang Jing / Travis Walker
Maria Jacobs (Erin Duffy, *May 7-8*) **/ Mirai Noda / Ramon Moreno**

Caprice
DALIA RAWSON / HAO BO
Maria Jacobs (Erin Duffy, *May 7-8*) **/ Mirai Noda / Ramon Moreno**

Air Antique
Ensemble

Night Will Fall
DALIA RAWSON / HAO BO / MAXIMO CALIFANO

A Sketch of Eden
PATRICIA PEREZ / MAXIMO CALIFANO
and Ensemble

First Performed by American Ballet Theater at the New York State Theatre, Lincoln Center, July 14, 1972.
First Performed by Ballet San Jose Silicon Valley at San Jose Center for the Performing Arts, May 5, 2005.
The original version of SOME TIMES by ***Claus Ogermann*** *can be found on the* ***Bay Cities*** *label* ***#BCD*** *1038.*
The music for SOME TIMES is a commisioned score.
Rehearsal CD prepared by ***John Gerbetz****.*

PAUSE

DIANA AND ACTEON

Pas de deux
from
La Esmeralda

Choreography **Agrippian Vaganova**
Music **Riccardo Drigo**
Costumes **Mihailo Djuric**
Lighting **Kenneth Keith**

ALEXANDRA KOLTUN *and* **ALEX LAPSHIN**

Rehearsal CD prepared by ***John Gerbetz****.*
Costumes courtesy of ***Festival Ballet****, Providence, Rhode Island.*

INTERMISSION

THE LESSON

A Ballet by Flemming Flindt

Choreography **Flemming Flindt**
(Inspired by playwright Eugene Ionesco)
Music **Georges Delerue**
Costumes and Decor **Bernard Daydé**
(After original concept by Flemming Flindt)
Lighting **Kenneth Keith**

The Pupil **KAREN GABAY**
The Dancemaster **STEPHANE DALLE**
The Pianist **DALIA RAWSON**

First performed on Danish television, September 16, 1963.
First staged performance at the Opera Comique in Paris, April 6, 1964.
First performance by Ballet San Jose Silicon Valley at San Jose Center for the Performing Arts on May 5, 2005.
The music for THE LESSON is a commisioned score.
The recording for THE LESSON by ***Sonet*** *for Danish television.*
Mr. Flindt's *rehearsal assistant* ***Raymond Rodriguez****.*
Rehearsal CD prepared by ***John Gerbetz****.*
Special thanks to ***Alexsander Sabo*** *for producing the digital transfer of the audio recording.*

INTERMISSION

MOMENTS

Choreography **Dennis Nahat**
Music **Felix Mendelssohn**
(Piano trio No. 1 in D Minor, Op. 49)
Lighting **Kenneth Keith**

I
Winged Hearts
Maria Jacobs / Michael Doerner
Patricia Perez / Maximo Califano
Catharine Grow / Daniel Gwatkin (Erena Ishii / Damir Emric, *May 7, 8***)**
Tiffany Glenn / Willie Anderson
Zhang Jing / Travis Walker
Ramon Moreno *and* **Avichai Scher**

II
Suspended in Time
KAREN GABAY / STEPHANE DALLE

III
A Fleeting Moment
DALIA RAWSON / MIRAI NODA / LE MAI LINH

IV
Spontaneity
Entire Ensemble

First performed by San Jose Cleveland Ballet at the State Theatre, Cleveland, Ohio on October 28, 1998.
First performed in San Jose at San Jose Center for the Performing Arts on October 12, 2000.
First performed by Ballet San Jose Silicon Valley at San Jose Center for the Performing Arts on May 5, 2005.
Costumes for MOMENTS by ***Dennis Nahat****.*
Costume construction by ***Stephanie Sweigard****, former Cleveland San Jose Costume Shop, 1998.*
Additional staging and rehearsal assistance ***Dalia Rawson****,* ***Daniel Gwatkin*** *and* ***Raymond Rodriguez****.*
Rehearsal CD prepared by ***John Gerbetz****.*

All performance sound tracks digitally remastered courtesy of ***Lou Dorren*** *at* ***XYTAR Digital Systems****.*

Creative Artist Profiles

ARTISTIC / EXECUTIVE DIRECTOR

DENNIS NAHAT began his training in Detroit, Michigan, at the age of eight. At 17, he was awarded a full scholarship in dance with a minor in music at the Juilliard School of Music, while continuing his training under **Martha Hill**, **Martha Graham**, **José Limon**, **Donald McKayle**, **Anna Sokolow**, **Antony Tudor**, and **Louis Horst**. Nahat performed with the newly formed City Center Joffrey Ballet and later with American Ballet Theater where he danced as a principal.

Nahat co-founded the School of Cleveland Ballet in 1972 and Cleveland Ballet in 1976 with the late **Ian (Ernie) Horvath**. In 1983 Nahat became sole Artistic Director and in 1985 created the co-venture between San Jose, California and Cleveland, Ohio, known as San Jose Cleveland Ballet, which performed full seasons in both communities for 14 years and was reborn as Ballet San Jose Silicon Valley in October 2000.

His choreographic credits extend from ballet to Broadway, television and film where he has created over 104 works. He has created major pieces for American Ballet Theatre, Atlanta Ballet, Hartford Ballet, the Royal Swedish Ballet, The London Festival Ballet and Ballet Nuevo Mundo de Caracas. Nahat's ground-breaking ballet BLUE SUEDE SHOES, set to 36 songs of **Elvis Presley**, has been seen nationwide on PBS and received two Emmy nominations for that broadcast series. In 2005 Nahat collaborated with Chinese Performing Artists of America in the ground-breaking creation of the full length ballet MIDDLE KINGDOM-ANCIENT CHINA. His choreography for the Company, referred to by Nahat as "a dancer's company", emphasizes theatricality, highlighting the technical achievements of the artists and visually exciting fare for the audience.

In addition to leading Ballet San Jose Silicon Valley and its professional School, Nahat serves as choreographer, judge and teacher for competitions, seminars and companies throughout the world. As well, he is currently Artistic Director of New York's Usdan Center for the Creative and Performing Arts' ballet program.

DESIGNER

DAVID GUTHRIE *(1927-2004)* worked as a close associate of **Dennis Nahat** for 35 years designing the scenery and costumes for more than 65 Ballet San Jose Silicon Valley productions including THE NUTCRACKER, SWAN LAKE, COPPÉLIA, ROMEO AND JULIET, US, GAÎTÉ PARISIENNE, CELEBRATIONS AND ODE, PIANO MAN, RIVULET, GRADUATION BALL, and A POLOVTSIAN TALE. Mr. Guthrie won the 1989 Peggy Ezekiel Award for his costume designs for A MIDSUMMER NIGHT'S DREAM. He also designed productions for American Ballet Theatre, San Francisco Ballet, José Limón Dance Company and Pacific Northwest Ballet. A recognized stage director, Mr. Guthrie was in the theatre since he was 16 months old, and played in the original cast of the Our Gang series on Broadway and in television. Mr. Guthrie gave lectures entitled *Don't Sit in the Corner* in hospitals to those physically challenged, as well as a popular series about his experiences in the ballet and theatre worlds called *How to Not Get a Real Job!* Mr. Guthrie's final works in collaboration with Nahat were new designs for GISELLE and THE SLEEPING BEAUTY.

COMPOSER

SOME TIMES

photo: Raymond Ross

German arranger/conductor/composer **CLAUS OGERMANN** (born 1930 in Prussia, the part that is now Poland) has been a major player in the music industry for over five decades and is admired for his large orchestral arrangements of often brooding unison strings. Internationally known, Ogermann has been a highly respected musician throughout his career and has practiced his art regularly in Europe and the Americas. A resident of New York City and Munich, he divides his time between domestic and foreign travel to fulfill assignments and studies. His many strings often blossom into a sumptuous harmony highlighted by soloing flutes. He is best known for his brilliant and unparalleled arrangements of Brazilian music on a series of **Antonio Carlos Jobim** albums, nearly the polar opposite of his traditional European classical music training. Ogermann also arranged Jobim's compositions on the acclaimed 1967 album "Francis Albert Sinatra and Antonio Carlos Jobim". One hears his outstanding arrangements behind **Frank Sinatra** singing the American popular song classics "I Concentrate on You" and "Baubles, Bangles and Beads".

Since the 1970's, Ogermann has devoted himself almost exclusively to serious compositions. His many commissions and projects include a ballet score for the American Ballet Theatre in a collaboration with Dennis Nahat for his ballet SOME TIMES, a work for jazz piano and orchestra, *Symbiosis* for **Bill Evans**, and a work for saxophone and orchestra, *Cityscape*, which includes *Symphonic Dances* for **Michael Brecker**. Other collaborations include work with **Benny Goodman, Joao Gilberto, Astrud Gilberto, Joao Donato, Betty Carter, Leslie Gore** and **Michael Franks**. Ogerman arranged best selling albums for **Connie Francis** and The Drifters as well as **Barbara Streisand's** "The Classical" album and many more.

Still living in New York City, Ogerman's major influences include **Max Reger** and **Alexander Scriabin**. He steadfastly maintains that he is not primarily concerned with "modernism" per se, his goal is to evoke emotional response in the listener.

COSTUME DESIGNER

SOME TIMES

GINGER SHANE, a New Orleans native based in Cleveland, Ohio, lives with her husband, **Larry Shane**, in collaborative work and play in the field of clothing and interior design. She has served as a couturier to clients in the tradition of "one dress for one body to be worn one night." The couple has two grown children.

In 1974 both Shanes took part in a three-year project to organize a costume shop and to design and build clothes for ten ballets created by the newly formed Cleveland Ballet. The Shanes greatly contributed their time and resources in the preparation and building of sets and costumes during the fledgling years of one of America's newest professional ballet companies. **Dennis Nahat** has regarded them as "the saving grace" of the company during the early years of building what was to become the fifth largest ballet company in the United States.

Ginger Shane created new designs for the costumes in SOME TIMES during the 1976 premier season of Cleveland Ballet at the Hanna Theater in Cleveland, Ohio.

CHOREOGRAPHER

THE LESSON

FLEMMING FLINDT was born and educated in Copenhagen, Denmark, and became a principal dancer with the Royal Danish Ballet. In 1960, he became danseur étoile at the Paris Opéra and appeared as a regular guest artist with the London Festival Ballet, Ballet Rambert, The Royal Ballet, and the Berlin Opera. Flindt's first ballet, THE LESSON, created for Danish television in 1963, received the Prix Italia. In 1965 Flindt was appointed Artistic Director of the Royal Danish Ballet at the age of 29, becoming the youngest director since **Auguste Bournonville** in 1829.

His dramatic talents also extend into the worlds of musicals, operetta and drama. In 1979, Flindt established his own company and created an international sensation with his full length production of SALOME to a commissioned score by **Sir Peter Maxwell Davis**. While he was Artistic Director of the Dallas Ballet, Flindt worked with composer **Philip Glass** on a new ballet, PHAEDRA, and created CHILDREN'S SONGS to a score by **Chick Corea**. In 1988, Flindt staged his version of LA SYLPHIDE for La Scala in Milan and in 1989 created THE OVERCOAT for **Rudolf Nureyev**, which premiered in Florence. In 1992 Flindt created CAROLINE MATHILDE in collaboration with Sir Peter Maxwell Davis for the Royal Danish Ballet.

France has honored Flindt with the distinguished decoration of Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres. The governments of Denmark and Sweden have recognized him for his extraordinary contributions to the arts with a Knighthood of First Degree. In 1989-90 he staged THE LESSON and THE TOREADOR for San Jose Cleveland Ballet and recreated THE OVERCOAT for the Company's European debut at the Edinburgh International Festival, starring **Rudolf Nureyev**. In 1993 THE OVERCOAT was revived starring **Dennis Nahat**, who dedicated his performances to Flindt for his lifetime artistic achievement and to the memory of Nureyev. Ballet San Jose Silicon Valley has also presented Flindt's stunning production of RED SHOES or LEGS OF FIRE, MIRACULOUS MANDARIN, OUT OF AFRICA or LUCIFER'S DAUGHTER, PHEADRA and LA VENTANA.

Lighting Designer

KENNETH L. KEITH's career spans 34 years and three continents. Audiences for ballet, modern dance, opera, theater, musical theater, and concerts have enjoyed his designs. His lighting talents came to San Jose in the Inaugural Season of the new company, and this year, in addition to providing lighting design for the entire season, his scenic design talents were viewed here for the first time with PIRATES OF PENZANCE. Mr. Keith also serves as Technical Director for the Company.

Mr. Keith's design venues include Edinburgh Festival Fringe, American Dance Festival, Montreal's Just for Laughs Festival and New York's Riverside and Lincoln Center Dance Festivals. Credits in lighting design for dance include **George Balanchine's** THEME AND VARIATIONS and APOLLO, **Martha Graham's** APPALACHIAN SPRING, **Roland Petit's** CARMEN, **Flemming Flindt's** RED SHOES or LEGS OF FIRE and MIRACULOUS MANDARIN, many of Artistic Director **Dennis Nahat's** ballets including THE NUTCRACKER, COPPELIA, BLUE SUEDE SHOES, CELEBRATION AND ODE, GRADUATION BALL, US, GO DADDY O, A POLOVTSIAN TALE, PIRATES OF PENZANCE, MIDDLE KINGDOM-ANCIENT CHINA, Michael Smuin's STAVINSKY PIANO PIECES, THE TEMPEST and SHINJU, **Donald McKayle's** DEATH & EROS, DISTRICT STORYVILLE, GAMES and RAINBOW 'ROUND MY SHOULDER, **Lynn Taylor-Corbett's** DIARY, **Ulysses Dove's** VESPERS, **Mary Giannoe's** AUTUMN, and many of the great 19th century classics.

Mr. Keith works out of his studios in Dayton, Ohio, and in Lexington, Michigan, overlooking Lake Huron.

*Régisseur

RAYMOND RODRIGUEZ was born in New York City and began tap dancing at the age of six. While attending the High School of Performing Arts in Manhattan, he was required to study ballet and began training at the American Ballet Theater School. While on scholarship he was privately taught by **Jurgen Schneider**, and gained performing experience with American Ballet Theater in children's roles and later as an apprentice. He joined Cleveland Ballet in 1981, which is now **Ballet San Jose Silicon Valley** and currently serves as Régisseur with the Company. Mr. Rodriguez had a diverse repertoire as a principal dancer with roles that included *Albrecht* in GISELLE, *Romeo* in ROMEO AND JULIET, *The Peruvian* in GAÎTÉ PARISIENNE, *Prince Siegfried* in SWAN LAKE, *Don Jose* in CARMEN, the *Profiteer* in THE GREEN TABLE, the principal male in WHO CARES?, the title role in THE TOREADOR and many other roles created for him by **Dennis Nahat**. Partnered with **Karen Gabay**, he has performed at the Anniversary Gala for the Queen of Denmark's Silver Anniversary. Mr. Rodriguez is also Co-Artistic Director for **Pointe of Departure**, Cleveland, Ohio's summer classical ballet company, as well as co-founder of **Elite Dance Artist Management**, representing elite ballet dancers, teachers, choreographers and dance administrators.

**The régisseur is responsible for restaging and/or rehearsing most of - or even all the ballets in a company's repertoire. The régisseur teaches the dancers the correct movements and their relationship to the music. (Not necessarily including artistic interpretation).*